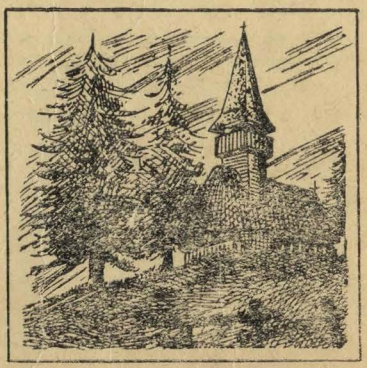
776

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
„C. BRĂILOIU"

# ANUARUL INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU"

SERIE NOUĂ • TOM 3/1992



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Inv. 10266

## COLEGIUL DE REDACȚIE

DIRECTOR:

prof. dr. MIHNEA GHEORGHIU

membru corespondent al Academiei Române

*REDACTOR-ȘEF:*

dr. VASILE VETIȘANU

*MEMBRI:*

dr. ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor-șef adjunct*, prof. TIBERIU ALEXANDRU, prof. dr. docent MIHAI POP, prof. EMILIA COMIȘEL, dr. SABINA ISPAS, dr. ION GHINOIU, dr. RADU MAIER, dr. GEORGETA STOICA, dr. GERMINA COMANICI, NICOLETA COATU, CORNELIA CĂLIN

*RESPONSABIL DE NUMĂR:*

MIHAELA ȘERBĂNESCU



Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor. Toate comenzile externe pentru ANUAR se vor adresa la ORION, SRL, Splaiul Independenței 202A, București 6, România PO BOX 74—19 București. Tx 11939 CBTxR. Fax (40) 13122425. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al Anuarului, str. Tache Ionescu nr. 25, București, cod 70166.

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, notele și diagramele se vor scrie pe calc cu tuș. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

APARE O DATĂ PE AN

ADRESA REDACȚIEI
71102 Calea Victoriei nr. 125
București


https://biblioteca-digitala.ro

P.E. 776

# CUPRINSUL

VASILE VETIŞANU *Cuvînt înainte* . . . . . 5

I. *ETNOGRAFIE, ANTROPOLOGIE CULTURALĂ*

MARIA BÂTCĂ *Elemente tradiţionale în portul popular transilvan* (I) . . 9

MONICA BUDIŞ *Tipuri şi structuri de gospodării* . . . . . 19
SILVIA CHIŢIMIA *Elemente de cosmogonie arhaică în balada* **Soarele şi Luna** . . . . . 35
ALINA IOANA CIOBĂNEL *Raportul termen/relaţie în structurile de rudenie* . . . . . 49
GERMINA COMANICI *Sincretismul limbajelor în modelul de rol al obiceiurilor populare* . . . . . 55
ION GHINOIU *Sălaşe ale spiritului : trupul, lutul şi aluatul* . . . . . 71
PUIA SILVIA IOSIPESCU *Şezătoarea. Funcţia economică şi aspectul mitologic* . . . . . 79
MIHAIL MIHALCU şi RADU OCTAVIAN MAIER *Informaţii vechi asupra meşteşugurilor artistice populare* . . . . . 91
ELENA MAXIM *Consideraţii asupra producerii şi prelucrării borangicului* . . . . . 101
ION POGORILOVSCHI *Stilpul cu «mere» între tratarea etnografică şi cea etnologică* . . . . . 109
LIA MARIA STOICA *Dimensiunea sacră a portului popular de sărbătoare* 121
OFELIA VĂDUVA *Viaţa cotidiană tradiţională — repere în timp* . . . 127

II. *FOLCLORISTICĂ, ETNOMUZICOLOGIE, ETNOCOREOLOGIE*

ION T. ALEXANDRU *„Nuneasca" — cîntec şi joc ritual nupţial românesc* . . . . . 139
AMITA BHOSE *Sărbători sezoniere din India* . . . . . 149
MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI *Basmul popular românesc în folcloristica contemporană* . . . . . 159
CORNELIA CĂLIN *Text şi context în definirea contemporană a memoratului. I* . . . . . 167
NICOLETA COATU *Metaforă şi discurs folcloric* . . . . . 177
CONSTANTIN COSTEA **Purtatele şi învîrtitele** *în contextul folclorului coregrafic* . . . . . 189
CONSTANŢA CRISTESCU *O sistematizare a ritmicii populare* . . . . 203
SABINA ISPAS *Ciclul narativ despre regele Solomon în literatura română* . . . . . 211
MARIN MARIAN *Colinda — experienţă a sacrului* . . . . . 221

BIBLIOTECA de Folclor
Inv. 10266
https://biblioteca-digitala.ro

III. *BREVIAR ŞTIINŢIFIC I. E. F.*

**Iniţiative ale Institutului de Etnografie şi Folclor** . . . . . 227
**Aniversări** . . . . . 233
**Noutăţi editoriale** . . . . . 235
**In memoriam** . . . . . 239

https://biblioteca-digitala.ro

# SOMMAIRE

VASILE VETIŞANU *Avant-propos* . . . . . 5

I. *ETHNOGRAPHIE,*
*ANTHROPOLOGIE CULTURELLE*

MARIA BÂTCĂ *Eléments traditionnels dans le costume transylvain populaire* . . . . . 9
MONICA BUDIŞ *Types et structures de fermes* . . . . . 19
SILVIA CHIŢIMIA *Elémen!s de cosmogonie archaïque dans la ballade* **Le Soleil et la Lune** . . . . . 35
ALINA IOANA CIOBĂNEL *Rapport terme¡relation dans les structures de parenté* . . . . . 49
GERMINA COMANICI *Le syncrétisme des langages dans le modèle de rôle des coutumes populairees* . . . . . 55
ION GHINOIU *Demeures de l'esprit : le corps, l'argile et le levain* . . 71
PUIA SILVIA IOSIPESCU *La veillée, fonction économique et aspect mythologique* . . . . . 79
MIHALCU MIHAIL et RADU OCTAVIAN MAIER *Anciennes informations relatives aux occupations artistiques populaires* . . . . 91
ELENA MAXIM *Considérations relatives à la production et au remaniement de la gaze de soie* . . . . . 101
ION POGORILOVSCHI *Le pilier « à pommes » entre l'approche ethnographique et celle ethnologique* . . . . . 109
LIA MARIA STOICA *La dimension sacrée du costume populaire de fête* 121
OFELIA VĂDUVA *La vie quotidienne traditionnelle — repères en temps* 127

II. *FOLKLORISTIQUE,*
*ETHNOMUSICOLOGIE, ETHNOCHORÉOLOGIE*

ION T. ALEXANDRU *„Nuneasca" — chanson et danse nuptiale rituelle traditionnelle roumaine* . . . . . 139
AMITA BHOSE *Fêtes saisonnières dans l'Inde* . . . . . 149
MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI *Le conte populaire roumain dans la recherche folkloristique contemporaine* . . . . . 159
CORNELIA CĂLIN *Texte et contexte dans la définition contemporaine du « memorat ». I* . . . . . 167
NICOLETA COATU *Métaphore et discours folklorique* . . . . . 177
CONSTANTIN COSTEA **Les « danses-promenade » et les « danses à mouvement rotatoire »** *dans le contexte du folklore chorégraphique* 189
CONSTANŢA CRISTESCU *Une systématisation de la rythmique populaire* 203
SABINA ISPAS *Le cycle narratif sur le roi Solomon dans la littérature roumaine* . . . . . 211
MARIAN MARIN *La chanson de Noël — expérience du sacré* . . . . . 221

https://biblioteca-digitala.ro

III. *BRÉVIAIRE SCIENTIFIQUE I. E. F.*

**Initiatives de l'I.E.F.** . . . . . 227

**Anniversaires** . . . . . 233

**Nouveautés éditoriales** . . . . . 235

**In memoriam** . . . . . 239

https://biblioteca-digitala.ro

# *CUVÎNT ÎNAINTE*

*Cu numărul de față, „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor" intră în rîndul publicațiilor Academiei Române. Este un moment mult așteptat și meritat de către cercetarea științifică a unui institut de profil, cu o activitate în sfera etnografiei și folclorului de peste patru decenii.*

*Preocupările științifice din Institutul de Etnografie și Folclor cunosc multiple aspecte. Ele nu au o valoare în sine, ci una funcțională, determinată de cercetarea în profunzime a fenomenului etnic și a complexității formelor sale de manifestare în plan cognitiv. De aici rezultă și necesitatea unei raportări de ansamblu, minuțioase, la sistemul de valori al culturii tradiționale, la instituirea și succesiunea acestor valori într-un context istoric dat. Ne va fi astfel mai ușor să înțelegem de ce fenomenul etnofolcloric se impune tot mai mult în exegezele contemporane îndreptate asupra momentelor de geneză ale culturii în genere. Sesizînd acest din urmă aspect, Mircea Eliade nu ezita să afirme că „problemele ce îl privesc direct pe om, structura și limitele conștiinței sale, pot fi elaborate pînă aproape de punctul soluției finale, începînd de la folclor și datele etnografice"* [1], *iar în același context general al creației umane, el făcea observația după care „culturile populare nu cad în provincialismul ce amenință în mod fatal culturile istorice, tocmai pentru că mențin universurile spirituale arhaice"* [2]. *De fapt, sensurile inițiale ale unei culturi, ca în cazul culturii populare românești, ne conduc spre ideea că în datele fundamentale ale acesteia sînt încorporate rezultatele experienței și cunoașterii nemijlocite a realității.*

*Regruparea componentelor culturii tradiționale ne indică și o ierarhie posibilă a valorilor, dar și faptul că această cultură n-a rămas izolată de fluxul civilizației moderne, dimpotrivă, a devenit inalienabilă pentru înțelegerea procesului ei de dezvoltare. Metodologia unei asemenea cercetări a pus în evidență faptul că se impune redimensionarea datului etno-*

---

[1] Mircea Eliade, *Folclorul ca instrument de cunoaștere*, în „Revista Fundațiilor Regale", 4, 1937, p. 136.

[2] Idem, *Preistoria unui motiv folcloric românesc*, în „Buletinul Bibliotecii Române", 4, 1955—1956, p. 47.

Anuar I. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 5—8

https://biblioteca-digitala.ro

*grafic și folcloric, în ideea că acesta presupune relații conexe, multifuncționale, cu alte discipline umane, într-o perspectivă dinamică interdisciplinară.*

*În consens cu ideile enunțate mai sus, cercetarea etnofolclorică s-a caracterizat printr-o diversitate tematică recunoscută, cu o distribuție extinsă pe multiple domenii și probleme, analizate într-un cadru larg, explicativ.*

*Se impunea ca astfel de preocupări să fie cunoscute și să aibă o mai mare deschidere spre viața socială și culturală. Din păcate, pînă la Revoluția din decembrie 1989, însăși viziunea îndreptată asupra culturii populare românești era viciată de principiile unilaterale ale unei ideologii dominatoare, cu tendințe restrictive, care adaptau creația populară la interesele politice de moment. Pe această cale, s-a pierdut enorm. Pe harta etnologiei românești au apărut acele pete albe, întrucît intervențiile arbitrare au limitat desfășurarea unei cercetări cuprinzătoare, exhaustive. Cu atît mai dificilă a devenit cunoașterea și difuzarea pe o scară mai largă a rezultatelor cercetării. Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor s-a limitat și el la o apariție de uz intern, în folosul strict al specialiștilor. Dezbaterile științifice, mai mult sau mai puțin organizate, se supuneau aceluiași regim, neputînd ieși din cadrul strîmt al unei activități supuse ideologiei programate la dimensiunea întregii culturi naționale.*

*În contrast cu situația de mai sus, e potrivit să arătăm aici că în anii care au urmat imediat Revoluției din decembrie 1989, activitatea științifică a Institutului de Etnografie și Folclor a cunoscut un reviriment în condiții de libertate. A avut loc o nouă așezare a structurii cercetării, prin promovările care s-au făcut în cadrul sectoarelor de activitate. La jumătatea anului 1990, în luna iunie, s-a organizat prima manifestare științifică, mai largă, dar și cea dintîi în afara institutului, la Chișinău, cu o prezență de prestigiu a cercetătorilor, cu comunicări care au fost publicate, împreună cu cele ale colegilor de breaslă din Basarabia. A urmat seria unor publicații interne, legate de eposul tradițiilor și obiceiurile caracteristice celor patru anotimpuri. În anul 1991 s-a desfășurat cea mai amplă manifestare științifică organizată de I.E.F., anume Primul Simpozion Național de Etnologie, cu participare internațională, care a avut loc într-o străveche vatră de cultură populară românească, la Sighetul Marmației — județul Maramureș, între 12 și 15 septembrie. Lucrările prezentate cu acest prilej, peste 80 de comunicări, se află sub tipar.*

*Devine cu atît mai îmbucurător faptul că seria nouă a Anuarului, motivată, cumva, și de revenirea Institutului de Etnografie și Folclor la Academia Română, își găsește, cu acest număr, intrarea în șirul publicațiilor academice. Acest moment poate fi considerat ca fiind un act justițiar față de cercetarea în cultură, alături de cele care au loc în sfera vieții sociale și politice.*

*Studiile cuprinse în acest volum justifică și motivează din plin realitatea de mai sus. Prin temele selectate și prin analizele întreprinse asupra domeniilor fundamentale — etnografia și folcloristica — autorii dezvoltă problematica unor cercetări de durată, urmărite ani de zile, domenii în care au devenit specialiști recunoscuți la nivelul unui institut de profil în etnologia românească.*

https://biblioteca-digitala.ro

*Anuarul își deschide paginile cu următoarele titluri ale autorilor din domeniul etnografiei: dr. Maria Bâtcă*, Elemente tradiționale în portul popular transilvan; *Monica Budiș*, Tipuri și structuri de gospodărie; *Silvia Chițimia*, Elemente de cosmogonie arhaică în balada **Soarele și Luna**; *Alina Ioana Ciobănel*, Raportul termen/relație în structurile de rudenie; *Germina Comanici*, Sincretismul limbajelor în modelul de rol al obiceiurilor populare; *dr. Ion Ghinoiu*, Sălașe ale spiritului: trupul, lutul și aluatul; *dr. Puia Silvia Iosipescu*, Șezătoarea. Funcția economică și aspectul mitologic; *Mihai Mihalcu, dr. Radu Octavian Maier*, Informații vechi asupra meșteșugurilor artistice populare; *Elena Maxim*, Considerații asupra producerii și prelucrării borangicului; *dr. Ion Pogorilovschi*, Stîlpul cu « mere » între tratarea etnografică și cea etnologică; *Lia Stoica*, Dimensiunea sacră a portului popular de sărbătoare; *Ofelia Văduva*, Viața cotidiană tradițională — repere în timp.

*Din domeniul folcloristicii, respectiv, folclorul literar, etnomuzicologie și etnocoreologie, o serie de autori, cu următoarele titluri : Ion T. Alexandru*, „Nunească" — cîntec și joc ritual nupțial românesc; *Amita Bhose*, Sărbători sezoniere din India; *Mihai-Alexandru Canciovici*, Basmul popular românesc în folcloristica contemporană; *Cornelia Călin*, Text și context în definirea contemporană a memoratului *I (Studiu de gen); Nicoleta Coatu*, Metaforă și discurs folcloric; *Constantin Costea*, Purtatele și învîrtitele în contextul folclorului coregrafic; *Constanța Cristescu*, o sistematizare a ritmicii populare; *dr. Sabina Ispas*, Ciclul narativ despre regele Solomon în literatura română; *Marin Marian*, Colinda — experiență a sacrului.

*Desigur, problemele majore pe care le ridică aceste studii ar merita o analiză aparte, dată fiind diversitatea lor tematică. Ne rezumăm, însă, doar la relevarea unui aspect care le definește, anume acel al* actualității *lor în literatura etnologică de specialitate, prin originalitatea punctelor de vedere exprimate, dar și prin repunerea în circuitul ideilor a rolului și a locului prioritar pe care îl are cultura populară în devenirea de ansamblu a culturii. Se poate constata că multe din ideile acestor studii și materiale definesc fenomenul culturii tradiționale printr-o raportare continuă la o realitate etnografică sau folclorică de sine stătătoare. Aceeași realitate etnografică și folclorică este identificată și interpretată din perspectiva fenomenului de cultură înțeles ca* totalitate, *ceea ce conferă studiilor și materialelor elaborate o valoare în plus.*

*Pe de altă parte, studiile se înscriu în sfera unor preocupări actuale, contemporane, prin încercările vădite de a desprinde* sensuri și semnificații inedite în fenomenul cercetat, *în care* variabila etnică apare dominantă *și mereu situată în relație cu sistemul valorilor ce definesc un compartiment sau altul al creației umane.*

*Anuarul apare într-un context socioistoric și cultural în care apelul la valorile culturii tradiționale devine tot mai evident, și nu întîmplător, ci ca rezultat al unor determinări ce s-au impus în dezbaterea de idei privind* evoluția *și* destinul culturii contemporane. *Întoarcerea spre sistemul culturii tradiționale nu e un fenomen aleatoriu, ci unul de extremă importanță pentru înțelegerea motivelor fundamentale ale unei culturi și a specificului acestei culturi. Au fost prea puțin explorate de către creația modernă filoanele culturii populare tradiționale, deși, în unele situații,*

https://biblioteca-digitala.ro

*aceste filoane au determinat afirmarea originalității ei. Cazul creației lui Brâncuși este elocvent, ca și cel al lui Lucian Blaga, în filosofie, sau al lui Mircea Eliade în sfera credințelor religioase și a mitologiei.*

*Cultura populară tradițională se instituie deci în prezent ca o cultură întemeietoare, ca cea dintîi cultură, din substanța căreia își extrage marile motive și deschideri ideatice de durată creația modernă. E tocmai ceea ce se poate desprinde din preocupările actuale pe terenul cercetării etnologice, în tendința recuperării structurilor și simbolurilor creației orale, întrucît aceasta din urmă, prin conținutul ei, reprezintă un model de autenticitate.*

*Dintr-o asemenea perspectivă se cer înțelese multe din ideile cuprinse în studiile și materialele de mai sus, confirmînd permanența unei problematici perene în domeniul etnologiei, în măsură să ajungă la fundamentarea unei viziuni despre om și lume, despre destinul creației umane în genere.*

*În concluzie, se poate spune că intrarea „Anuarului Institutului de Etnografie și Folclor" în rîndul publicațiilor Academiei Române reprezintă un succes al activității științifice din institut, în măsura în care aceasta s-a ridicat la o cotă valorică recunoscută, corespunzătoare exigențelor actuale ale cercetării.*

*Aducem mulțumirile noastre colegiului de redacție care a depus toate eforturile necesare în vederea pregătirii volumului pentru tipar, cercetătorilor care au colaborat cu studii la alcătuirea acestui număr de debut în seria publicațiilor academice, cît și conducerii Academiei Române și Editurii Academiei Române pentru înțelegerea și sprijinul acordat în vederea tipăririi acestor pagini.*

*VASILE VETIȘANU*

https://biblioteca-digitala.ro

# ELEMENTE TRADIȚIONALE ÎN PORTUL POPULAR TRANSILVAN (I)

MARIA BÂTCĂ

Ansamblul vestimentar femeiesc compus din cămașa cu „ciupag" și zadia cu „trupul vînăt" a reprezentat, timp de mai multe secole — într-un anumit moment al evoluției portului popular — marca costumului românesc pentru cea mai mare parte a Transilvaniei, emblema de recunoaștere, de identificare, un semn distinctiv prin care populația românească majoritară s-a individualizat față de naționalitățile conlocuitoare, costumul avînd, alături de limbă, obiceiuri și tradiții, un rol deosebit de important în afirmarea și dezvoltarea conștiinței naționale.

Tipul de costum în componența căruia intră cele două piese definitorii, ce-a acoperit în trecut arii largi ale spațiului transilvan, s-a menținut în uz, pînă în deceniile 3 — 4 ale secolului nostru, doar în cîteva enclave aflate pe teritoriile județelor Alba, Bistrița-Năsăud, Cluj, Maramureș, Mureș și Sălaj.

Interesul istoricilor, al criticilor de artă, dar mai ales al specialiștilor [1] asupra acestui ansamblu vestimentar se justifică nu numai prin aria de răspîndire și frecvența sa, prin valorile decorativ-estetice ale elementelor constitutive, prin unitatea sa de structură, cu toată variația zonală, determinată de bogăția și diversitatea rezolvărilor compoziționale și cromatice și a tehnicilor de cusut, țesut și ales folosite, ci și prin

---

[1] Lucia Apolzan, *Portul si industria casnică textilă în Munții Apuseni*, București, 1944; Lucia Apolozan, *Evoluția unor elemente ale portului din Hodac, județul Mureș*, în *AMET pe anul 1976*, Cluj-Napoca, 1976; Paul Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, Editura de stat Didactică și Pedagogică, 1959; Valeriu Butură, *Evoluția portului popular în sectorul răsăritean al Munților Apuseni*, în *AMET pe anii 1959—1961*, Cluj, 1963; Valer Butură, *Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania—studiu etnografic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989; Viorica Pascu, *Aspecte din evoluția portului popular în comuna Apahida*, în *AMET pe anii 1959—1961*, Cluj, 1963; Nicolae Dunăre, *Influențe reciproce în portul și textilele populare de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali*, în *AMET pe anii 1959—1961*, Cluj, 1963; Tancred Bănățeanu, *Portul popular din Regiunea Maramureș. Zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș, Baia Mare*, 1966; Romulus Oșianu, *Aspecte privind evoluția portului popular de la Șieu-Șieuț, județul Bistrița-Năsăud*, în *AMET pe anii 1965—1967*, Cluj, 1969; Aurelia Tița, *Portul popular românesc din depresiunea Călățele*, în *AMET pe anii 1968—1970*, Cluj, 1971; Jana Negoită, Ioana Armășescu, *Aspecte de etnografie și artă populară din Sălaj*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor", nr. 3, 1976; Valer Pop, *Catalogul colecției de catrințe și fote a Muzeului jud. Maramureș*, în „Marisia", 1981—1982; Ioan Augustin Goia, *Zona etnografică Meseș*, București, Editura Sport-Turism, 1982; Georgeta Stoica, Mihai Pop, *Zona etnografică Lăpuș*, București, Editura Sport-Turism, 1984; Elena Secoșan, Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*, București, Editura Meridiane, 1984.

Anuar I. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 9—17

https://biblioteca-digitala.ro

faptul că întîlnim pe cămașă — piesa definitorie a acestui tip de costum — una dintre cele mai vechi tehnici de cusut ornamentale, de o mare valoare artistică, și anume cusătura „urzit pe crețuri" (peste și printre muchiile crețurilor), procedeu decorativ larg răspîndit în Europa medievală occidentală a secolelor XV și XVI (Anglia, Spania, Franța, Elveția, Italia, Germania), dar practicat și în arta populară din Estonia, Finlanda, Rusia, precum și pe piesele de costum din Asia de sud-est.

Analizînd contribuția înaintașilor noștri în legătură cu originea, vechimea, frecvența și aria de răspîndire a tehnicii de cusut „urzit pe crețuri", constatăm că opiniile cercetătorilor se situează între două puncte extreme : unii care consideră că această tehnică decorativă a fost preluată din Europa evului mediu occidental prin intermediul sașilor din Transilvania în secolele XIII — XIV [2], și alții [3] care sînt de părere că acest procedeu n-a fost împrumutat, ci constituie un exemplu de poligeneză a unui fenomen de cultură populară, condiții tehnice similare determinînd apariția procedeului decorativ „urzit pe crețuri" în diverse arii culturale.

În ceea ce ne privește, sîntem înclinați să credem că ipoteza emisă de Elena Secoșan și Paul Petrescu este cea viabilă, întrucît procedeul decorativ „urzit pe crețuri" s-a dezvoltat pe teritoriul românesc într-o formulă originală, fiind mult mai complex și mai perfecționat în ornamentica populară românească. La noi, tehnica cunoaște trei etape succesive de realizare : încrețul, orditul și umplutul, pe cînd în tehnica frecventă în Occident, cunoscută sub numele de „Gereihsel", se întîlnesc doar primele două operații : încrețul și orditul. Cea de a treia etapă, „umplutul", lipsește, iar a doua etapă, „orditul", se deosebește la noi de operația existentă în cadrul tehnicii Gereihsel prin cusutul urzit pe crețuri în lung, cunoscut și sub numele de „trăsurește pe fir", în vederea realizării diverselor motive [4].

Considerăm că este necesar — pentru o mai bună înțelegere a subiectului abordat — să facem unele precizări asupra termenilor de bază cu care am operat în studiul de față.

Mulți etnografi au extins termenul de „ciupag", ce desemnează elementul decorativ de formă tabulară întîlnit numai la costumul românesc, la orice decor cusut în tehnica „urzit pe crețuri". Sîntem de părere că este absolut necesar să facem distincția între „ciupag" — element decorativ de formă trapezoidală dispus pe piept, sub gulerul cămășii femeiești, realizat în tehnica cusăturii „pe muchea cutelor", specific cămășii cu gura la spate — și tehnica propriu-zisă „urzit pe crețuri", care apare și la cămășile cu gura în față românești, săsești, și maghiare, din afara ariei de răspîndire a tipului de costum cercetat.

Se impune să mai facem și o a doua precizare, și anume : întotdeauna cămașa cu „ciupag" se asociază cu zadia cu „trupul vînăt", aceste două piese constituind un tip de costum aparte.

---

[2] G. Oprescu, *Probleme românești de artă țărănească*, Academia Română, *Memoriile secțiunii literare*, seria III, tomul IX, mem. 7, București, 1940, p. 12—14.

[3] Elena Secoșan, Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 56.

[4] Nicolae Dunăre, *op. cit.*, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro

Luînd în considerare atît argumentele cercetătorilor care au analizat evoluția celor mai arhaice tehnici decorative : „urzit pe fir" și „urzit pe crețuri", plasîndu-le ca apariție în ornamentația cămășilor transilvănene încă din secolul al XIV-lea [5], cît și atestarea acestor procedee ornamentale tradiționale de către izvoarele literare și grafice în secolele XVII și XVIII [6] și ținînd cont de faptul că tipul de costum cercetat a fost în uz la toate categoriile de vîrstă atît în zile de lucru, cît și în zile de sărbătoare, pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, putem concluziona că ansamblul vestimentar compus din cămașa cu „ciupag" și zadia cu „trupul vînăt" are o mare vechime în Transilvania, elementele sale fundamentale conservîndu-se pînă aproape de zilele noastre.

Tipul de costum în componența căruia intră cele două piese definitorii a cunoscut nenumărate variante local-zonale.

În analiza noastră am pornit de la faptul bine cunoscut că ansamblul vestimentar ce constituie un tip de costum prezintă un caracter de sistem, orice modificare survenită asupra unui element constitutiv al acelui tip atrăgînd după sine și modificarea pieselor care compun variantele tipului respectiv de costum.

De aceea, am considerat necesar să studiem variantele costumului compus din cele două piese esențiale atît independent, ele dezvoltîndu-se în contexte zonale diferite, unde au acționat o multitudine de factori : istorici, geografici, politici, socioeconomici, ce și-au pus amprenta de-a lungul timpului, subliniind în felul acesta trăsăturile proprii, particulare ce le caracterizează, cît și ca părți ale unui întreg care trebuie analizat global, tipul de costum cercetat avînd o impresionantă unitate de structură morfologică și decorativă.

Variantele local-zonale ale ansamblului vestimentar femeiesc compus din cămașa cu „ciupag" și zadia cu „trupul vînăt" au fost analizate comparativ, din perspectiva formelor de expresie artistică, raportîndu-le, tot timpul, la prototipul ce le-a stat la bază, evidențiind pe de-o parte elementele comune, iar pe de altă parte trăsăturile diferențiatoare ale fiecărei variante în parte, ce poartă însemnele caracteristice timpului, spațiului și colectivității socioumane care a creat-o.

Prototipul ansamblului vestimentar femeiesc alcătuit din cele două piese fundamentale constituie exemplarul schematic, reprezentativ și definitoriu, ce întrunește trăsăturile determinante, esențiale, din care s-au dezvoltat variantele zonale, acestea fiind, de fapt, doar formele derivative ale prototipului în ceea ce privește structura morfologică, compoziția decorativă și cromatică.

Studiind comparativ variantele local-zonale am reușit să stabilim „schema", recognoscibilă într-un grup de variabile, schemă ce reprezintă elementul comun, constant, de stabilitate, de permanență, care conferă o mare unitate stilistică acestui tip de costum.

---

[5] *Ibidem*, p. 185.

[6] Apud *Arta populară românească*, București, Editura Academiei R. S. R., 1969, p. 8; Nicolae Dunăre, *Caracterele portului tradițional românesc, unguresc și săsesc în Transilvania la răscrucea secolelor XVII—XVIII*, în AMET, IX, Cluj-Napoca, 1977, p. 219; Eugen Barbul, *Costume românești din veacul al XVII-lea*, Cluj, 1935; Viorica Pascu, *Considerații asupra evoluției portului popular din Transilvania*, în AMET, 1957—1958, Cluj, 1958; Ilie Moise, Horst Klusch, *Portul popular din județul Sibiu*, 1978; Elena Secoșan, Paul Petrescu, *op. cit.*; Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, București, Editura Meridiane, 1987.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate elementele vocabularului, ale limbajului artistic ornamental sînt comune întregii arii de circulație a ansamblului vestimentar femeiesc cercetat. Se respectă schema structurală a prototipului, sintaxa cîmpilor ornamentali este aceeași la cămășile și zadiile care compun variantele local-zonale ale acestui tip de costum, diferite fiind doar particularitățile de exprimare artistică și opțiunile coloristice.

Schema compozițională este modificată și modelată în conformitate cu viziunea asupra lumii, cu concepția și fantezia creatorilor, dar și cu tradițiile estetice locale. Operînd cu această schemă, folosind un vocabular comun de semne, creatorul le-a transpus într-o manieră proprie, personală, improvizînd în limitele unei tematici tradiționale locale.

Modificarea convențiilor schematice, originare, s-a făcut treptat și gradat, fiecare generație aducîndu-și contribuția sa. Respectarea schemei, ce are un rol de recunoaștere, de identificare, asigură acestui ansamblu vestimentar o impresionantă unitate stilistică în contextul artei populare românești.

Cămașa cu „ciupag" respectă în toate variantele local-zonale „schema" structurală și compozițională a prototipului: gura amplasată în spate; dispunerea decorului cusut, în mod constant, în aceleași zone ornamentale, inclusiv la piesele confecționate pentru zilele de lucru; utilizarea acelorași tehnici și a unui fond principal de elemente decorative, motivele făcînd parte din repertoriul ornamenticii tradiționale românești, diferențele fiind de ordin secundar și privind doar amploarea decorului, diversitatea modalităților de asociere a elementelor decorative în compoziții și cîmpuri ornamentale, precum și nuanțele cromatice.

Deși în literatura de specialitate s-a încetățenit numele de cămașă cu „ciupag", terminologia acestei piese este bogată și diferă de la o zonă etnografică la alta în cadrul ariei sale de circulație. Astfel, în nordul zonei Meseș din județul Sălaj ea este denumită în termeni locali „cămașă cu porlog", în Lăpuș este cunoscută sub numele de „cămașă cu chiept", „cămașă rumânească cu chiept tras" sau „cămașă cu chiept pă creștele", în depresiunea Huedin — Călățele ca și în Cîmpia Transilvaniei este numită „cămașă cu chept", în zona Năsăudului și a Mureșului „cămașă cu chept" sau cu „chept tras", iar în Munții Apuseni, ca și pe Valea Gurghiului, este denumită „cămașă cu ciupag".

Pînzeturile mai groase sau mai fine din care s-a confecționat cămașa cu „ciupag" s-au utilizat și în funcție de destinația, de ocazia în care s-a purtat cămașa: numai din cînepă cînd era luată în zile de lucru și din cînepă amestecată cu bumbac, din bumbac, în sau din bumbac asociat cu inul pentru zile de sărbătoare, existînd o strînsă interdependență între materialele întrebuințate ca fond și cusăturile aplicate pe ele.

Din punct de vedere morfologic, cămașa cu „ciupag" se încadrează în „tipul carpatic", stanii și mînecile fiind unite și încrețite în jurul gîtului.

În toată aria de circulație a ansamblului vestimentar cercetat, partea superioară a cămășii este cunoscută sub numele de „spăcel" sau „cămeșă", fiind croită separat de poale.

Pentru a da lărgime cămășii, se introducea la subsuoară pava, care local mai era cunoscută și sub numele de „pahă" (Munții Apuseni),

https://biblioteca-digitala.ro

„puieț" (Lăpuș), „ic" sau „păhuță" (Huedin — Călățele), avînd forma unui pătrat și mai rar a unui triunghi și ale cărei dimensiuni difereau, chiar de la o piesă la alta, între 7 și 11 cm.

Pava se intercala, de obicei, într-un clin drept, de forma unui dreptunghi sau de formă neregulată, clin numit „chept" în Bistrița-Năsăud, „păhuță" în Huedin — Călățele, „slobozitură" în localitățile Rîpa de Jos și Hodac, județul Mureș, „băgătură" în comunele Dîngău, județul Cluj și Vătava, Solovăstru, Gurghiu, Deda din județul Mureș sau „hîrleț" în localitatea Săcalu de Pădure, județul Mureș, ale cărui dimensiuni variau de la un sat la altul și chiar de la o piesă la alta.

Uneori pava lipsea, fiind prezent doar clinul introdus într-o parte și alta a cămășii, începînd din talie pînă sub braț, numit tot „pavă" în Bistrița-Năsăud și „toldea" în zona Lăpușului.

Cusăturile cu rol practic se utilizau la încheiatul foilor de pînză, la tivitură și la încrețirea pînzei.

În aria de răspîndire a ansamblului vestimentar alcătuit din cele două piese fundamentale, au fost frecvente multiple procedee de îmbinare a foilor de pînză care compuneau cămașa, de la simplele însăilături și tivituri albe pînă la cusăturile ornamentale evoluate, de un mare efect decorativ.

Foile de pînză ale cămășii se încheiau cu acul, cu o cusătură funcțională (împunsături de „tiveală") care, ulterior, a devenit și ornamentală, executată inițial cu ață albă, denumită, în toată aria, „specmă", „spegmă" sau „spemă" (fuior de cînepă tors și răsucit de două ori), iar apoi cu ață galbenă (bumbac).

Cheițele care uneau foile cămășii au o terminologie bogată, ceea ce reliefează varietatea punctelor de cusătură în care acestea erau realizate : „cheița perinii", „cu găurele", „cu purice", „cu strîmba", „cu suveicuța", „cu ruja", „cu puicuța", „cu brîne" (jud. Mureș), „cu șarpelăul", „cu puricele", „cu găurele" (jud. Bistrița-Năsăud), „cu zîmți" (Valea Arieșului), „încheietură după ac" sau „drug rar" (zona Lăpușului), „cu încheietura" sau „cu bucure" (zona Bucium — Sălaj).

În depresiunea Huedin — Călățele, peste tivitura executată cu specmă se făceau cheițe denumite local „cu purecaș", iar pe părțile vizibile ale minecii „cu bocore", executate cu „fitău" (bumbac subțire, cumpărat) sau „ciur", o cusătură spartă.

În jurul gîtului, cămașa se aduna în încrețituri prinse într-un guler îngust, ca o bentiță de 1 — 2 cm lățime, cunoscut în termeni locali sub numele de „pogmeată" (în satele din jud. Bistrița-Năsăud și într-un singur sat, Vătava din jud. Mureș) și de „obinzică" (în toate celelalte sate din jud. Mureș).

Gura cămășii, amplasată în spate, se încheia cu „cheotori" (baieri) rotunde, împletite în tehnica șnurului, din zece fire de fuior subțiri și bine răsucite, terminate la capete cu ciucuri.

Principalele cîmpuri ornamentale la cămașa cu „ciupag" erau gulerul, ciupagul și mînecile.

Gulerul se cosea separat și se prindea peste crețurile cămășii care se fixau cu o cusătură practică, realizată cu arnici roșu. În toată aria de răspîndire a cămășii cu „ciupag", pentru ornamentarea gulerului s-au folosit vechi procedee de cusut : „pe dos", „în cruci", „în muște", „pe

https://biblioteca-digitala.ro

fir", „cu trăsura". În partea superioară gulerul se întărea, pe muchia materialului, cu o cusătură bătută (un fel de feston sau lănțișor) numită „brînel" sau „brînaș", iar la baza inferioară cu o cusătură pe cinci fire, numită „dul" în comuna Mărgău, jud. Cluj, cusături care aveau funcția practică de a feri gulerul de uzură.

Motivele ornamentale care decorau gulerul erau întotdeauna geometrice: „rujițe" (un fel de romburi mici), în culorile galben, albastru, vînăt roziu (mov), înscrise în pătrate monocrome, cusute cu bumbac negru în depresiunea Huedin — Călățele; „șire cu raze", „șire cu ruje", „șire cu malin" (liliac) în zona Năsăudului, executate cu bumbac subțire, negru, mai rar roșu; „turchița" sau „turcița", cu „butucași", cu „păsituri", „cu razâ", „cu zăluța", „cu steluța", „cu răzuța", „cu ochii broaștei", cusute cu bumbac negru sau roșu, spațiile dintre motive fiind umplute cu două, trei culori: albastru, galben, mov, în zona Mureșului.

În Sălaj (zona Meseșului) gulerul se ornamenta printr-o tehnică arhaică de cusut denumită local „închingătureşte pe fir" sau „trăsureşte pă fir" [7].

Pe Valea Arieșului, gulerul era cusut cu „tinguță" iar pe margini cu „tivitură", realizată într-o singură culoare: negru sau roșu, după cum era și culoarea ciupagului. Uneori apăreau mici motive lucrate cu „sulăi" sau „pe fir", pe margini păstrîndu-se, și în acest caz, „tivitura". La gura cămășii, amplasată în spate, se executau, de-o parte și de alta a deschizăturii, mici motive denumite local „lăbuțe" [8].

În zona Lăpușului ornamentele geometrice ce decorau gulerul se realizau în tehnica „alesăturii printre fire" [9].

Gulerul se țesea și „în stative" (războiul de țesut), modelul alegîndu-se în ițe, „cu mîna", în jud. Mureș.

În față, se fixa, de guler, o „cheotoare pentru pene", de care femeile prindeau flori în zile de sărbătoare [10].

Cel mai important cîmp ornamental care a dat numele său cămășii îl formează „ciupagul", element decorativ de forma unui trapez, avînd baza mai mică deasupra, amplasat pe piept, imediat sub guler, cusut într-o tehnică de străveche tradiție, „pe muchiile creturilor".

Tehnica de realizare a ciupagului era de o mare dificultate, presupunînd multă îndemînare și pricepere, fapt pentru care nu orice femeie știa să-l execute. Fiind descrisă pe larg în literatura de specialitate, nu ne vom opri asupra ei [11].

Motivele se coseau pe „cretele" (ce se considerau deci fire și se numărau), în linii orizontale, paralele, inițial cu lînă de casă, în culoarea sa naturală, neagră-fumurie, apoi cu sculuri de lînă cumpărată care asigurau o gamă cromatică mai largă: negru, roșu deschis, roșu închis, portocaliu, cafeniu, verde și, mai tîrziu, cu arnici roșu ori negru sau „mestecat" (un fir roșu și altul negru, sau răsucite două fire negru cu patru roșii sau

[7] Ioan Augustin Goia, *op. cit.*, p. 129.
[8] Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă* . . . p.
[9] Georgeta Stoica, Mihai Pop, *op. cit.*, p. 101.
[10] Lucia Apolzan, *Portul*, p. 141.
[11] Lucia Apolzan, *op. cit.*, p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro

altfel, în funcţie de culoarea ce se dorea a fi dominantă : roşu sau negru), un rol esenţial în opţiunea coloristică avîndu-l vîrsta purtătoarei.

Motivele ornamentale cusute pe ciupag, în lungul cîmpului ornamental, au fost întotdeauna geometrice, predominînd romburile şi x-urile, alături de care întîlnim şi alte străvechi elemente decorative cu o mare vechime şi frecvenţă în întreg spaţiul românesc : motive cosmice (raze, răzuţa, steaua, steluţa), motive skeomorfe (zăluţa, grebluţa, furca, furcuţa, ciutura), motive zoomorfe (coarnele berbecului), motive fitomorfe (cracu, frunza), motive simbolice (crucea).

Marca veche a cămăşii cu „ciupag", în întreaga arie de răspîndire a acestei piese, o constituia un rînd sau două de cusături, foarte înguste, dispuse spre marginea inferioară a trapezului, denumite pe Valea Arieşului „brăţară mică" şi „brăţara mare", realizate cu arnici vînăt (cea mai veche culoare de arnici) sau negru.

Dimensiunile ciupagului difereau de la o zonă la alta, dînd naştere la numeroase variante locale, fiind mai mare în Munţii Apuseni, în depresiunea Huedin — Călăţele, decît în celelalte arii marginale.

În zona Lăpuşului, la cămăşile purtate în zile de lucru şi la cămăşile bătrînelor, ciupagul avea dimensiuni mai mici (10 cm lăţime), fiind numit în termeni locali „pană pe chept" [12].

Dimensiuni reduse avea şi ciupagul cămăşilor din Cîmpia Transilvaniei.

Sub „ciupag", la o distanţă de 11 cm, era amplasată o deschizătură adîncă de 14 — 20 cm, folosită pentru alăptat. De-o parte şi de alta a acestei despicături se făcea tivitură cu bumbac roşu.

Compoziţia decorativă a mînecilor era foarte unitară pe întreaga arie, excepţie făcînd doar satele din depresiunea Huedin — Călăţele, unde mînecile cămăşilor au un decor extrem de bogat, intervenind noi elemente ornamentale.

Principalele cîmpuri decorative de pe mîneci sînt :

a) cusăturile dispuse în sens orizontal, din dreptul cotului („şire", „pene" sau „forme peste cot" în toată aria, ori „vargă peste cot" în Sălaj, „tăietură" la Valea Ierii şi Hăşdate, „trăsură" în Ocoliş) ;

b) brăţara care desparte mîneca de volanul cunoscut în aria de circulaţie a cămăşii „cu ciupag" sub numele de „fodor", „fodră" sau „frodă", şi numai în zona Lăpuşului sub denumirea de „bezer" ;

c) cusăturile de pe marginea volanului, „şirele peste cot" şi „formele" de pe marginea fodorului, se lucrau pe dos sau pe faţă, prin cusătura „pe fir", care este cea mai veche şi cea mai frecventă, „cu păşituri" (Mureş), „cu sulăiţe" sau „brînele" (Munţii Apuseni), dar puteau fi şi alese în război (Bistriţa-Năsăud, Lăpuş şi Sălaj), cu bumbac negru sau roşu, iar mai tîrziu şi cu alte culori. Uneori ele sînt cusute cu mărgele mărunte, policrome.

Brăţara denumită aşa în Apuseni şi în Meseş, „lînceţ" ori „trăsură" în Bistriţa-Năsăud, „lînceţ" în Mureş sau „lîncez" ori „trăsură pe creţele" în zona Lăpuşului, se realiza ca şi ciupagul prin încreţirea pe muchiile cutelor, fiind frecvente aceleaşi motive care ornamentează şi pieptul

[12] Elena Secoşan, Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro

cămăşii; x-uri, romburi, zăluţa, cracu, steluţa, crucea, coarnele berbecului, butucaşi, ochii broaştei, curul puiului, frunza pătrunjelului, frunza de trifoi, raza, puii. Brăţara era îngustă, avînd un centimetru lăţime. Se întărea la marginea inferioară, ca şi gulerul, cu „brînel". Se cosea cu arnici roşu sau negru.

Fodorul se termina cu un tiv cu găurele şi cu dantelă pe margine, numită „petea" sau „ciupţă" în Mureş, „umbrejă" în Lăpuş şi „cipcă" în restul ariei.

Compoziţia decorativă a mînecilor la cămăşile din depresiunea Huedin — Călăţele este mult mai complexă, apărînd elemente decorative noi faţă de celelalte zone. Fodorul este de mari dimensiuni (27 cm lungime), creîndu-se o disproporţie între partea superioară a mînecii şi volan.

Principalele cîmpuri ornamentale sînt formate aici de „rîndul peste umăr", „trăsura peste cot", „şirele pe mînecă în jos" şi de cusăturile executate pe marginea fodorului.

Peste umăr se lucra „pe dos" un rînd de cusătură dispus orizontal, lat de 3 — 4 cm, cu motive geometrice, după care urma, la o distanţă de 25 — 30 cm de la guler, „trăsura" cusută „pe muchiile creţurilor", ca şi „cheptul".

Peste încheieturile realizate cu „spămă" se executau, pe partea vizibilă a mînecii, două pînă la patru cheiţe monocrome denumite în termeni locali „bocore", cusute cu fitău. Trăsura ca şi bocorele erau întotdeauna monocrome, fiind realizate cu aceeaşi culoare cu care se cosea şi cheptul. Bocorele se coseau simultan sus şi jos, în aşa fel încît la mijloc să vină înnodate. Uneori, ele se terminau pe părţile laterale cu colţi. Între bocore se lucra o cusătură spartă denumită local „ciur", umplută cu mai multe culori: verde închis, vînăt roşu, galben, albastru, roşu, vînăt închis.

Pe lîngă bocore, de la trăsură în jos, urmau unul sau două şire pe mînecă, lucrate „pe dos" printr-o cusătură „pe fir", în nuanţe de vînăt închis, verde închis, galben pară, roşu, alb, cafeniu. Motivele ornamentale care se executau pe lîngă bocore erau extrem de variate: rujă, cîrlige, pănuţe, steaua, steluţa, potcoava, lăcata, circelul etc.

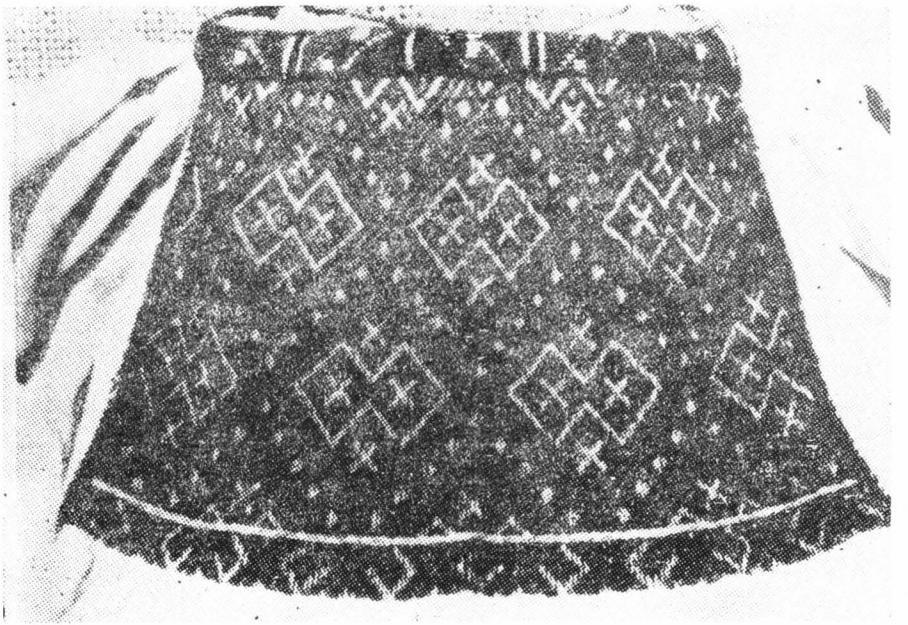
Marginea fodorului, numit aici „fodră" sau „frodă", era ornamentată cu trei rînduri orizontale denumite „duluri", o cusătură bătută în genul festonului. Uneori, între cele două duluri se executa „ciurul", o cusătură mai lată, „pe fire".

Alte cămăşi aveau mînecile ornamentate cu rîndul peste umăr, cu trăsură şi cu un rînd central de cusătură, încadrat, de-o parte şi de alta, de bocore, lungi de la guler şi pînă la marginea inferioară a mînecii, unde erau dispuse, în sens orizontal, pe partea vizibilă, două benzi decorative: unul de bocore şi un rînd de cusătură.

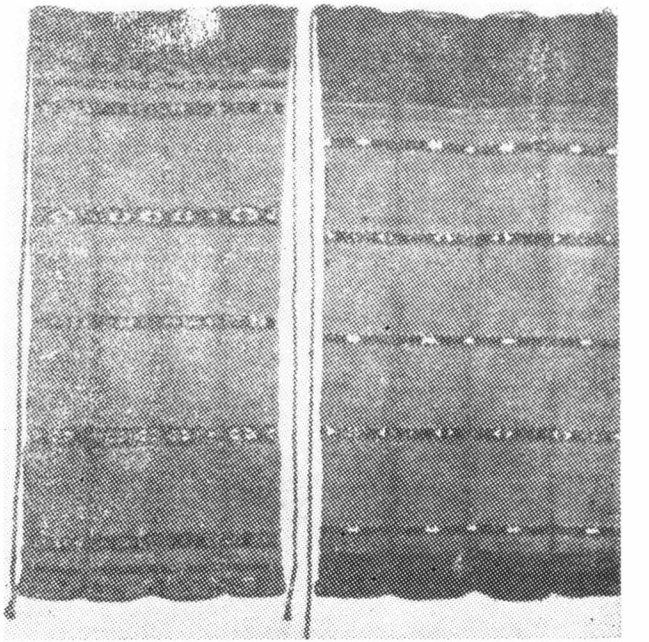
Uneori, compoziţia decorativă a mînecii era mai simplă, fiind alcătuită doar din rîndul peste umăr, trăsură, bocore şi un rînd mai lat de cusătură amplasat la marginea inferioară a mînecii.

Monocrome erau întotdeauna bocorele, trăsura şi cheptul (roşu, negru, albastru, grena, verde sau portocaliu), policromia: galben pară, galben alboi, galben închis, vînăt roziu, vînăt alboi, vînăt închis, roşu închis, roşu deschis, albastru închis, albastru deschis, intervenind la rîndul

https://biblioteca-digitala.ro



1. Ciupag cusut peste muchiile creţurilor — Munţii Apuseni (reproducere din Elena Secoşan, Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, fig. 381).



2. Zadii vinete mocăneşti din Munţii Apuseni (reproducere, *op. cit.*, fig. 385).

https://biblioteca-digitala.ro

3. Cămăși cu ciupag din bazinul Huedinului — detaliu de mineci (reproducere, *op. cit.*, fig. 403)

https://biblioteca-digitala.ro

4. Ansamblu vestimentar femeiesc compus din cămaşa cu ciupag şi zadii vinete — bazinul Huedinului (reproducere, *op. cit.*, fig. 404).

https://biblioteca-digitala.ro

5. Costum femeiesc alcătuit din cămaşă cu ciupag şi zadii vinete — Cîmpia Transilvaniei (reproducere, *op. cit.*, fig. 434).

https://biblioteca-digitala.ro

peste umăr, la rîndul central, cînd acesta exista, la șirele pe mînecă în jos, cît și la cusăturile dispuse pe marginea inferioară a fodorului.

Alteori, întreaga cămașă era monocromă, toate cîmpurile ornamentale fiind relalizate într-o singură culoare. De marginea inferioară a fodorului se prindea cipca cumpărată din tîrg, albă sau neagră.

Gulerul, ciupagul cît și mînecile se coseau separat, înainte de a se încheia cămașa. Ulterior, se lucrau cheițele și brățara ce despărțea mîneca de fodor.

Cămașa cu „ciupag" este decorată cu cele mai arhaice procedee ornamentale tradiționale: cusutul „pe dos", cusutul „urzit pe fir" și cusutul „urzit pe crețuri". Ele aparțin fondului cultural comun întregului spațiu românesc.

Deși numărul punctelor de broderie este limitat, prin diferitele asocieri ale acestora de la cele mai simple pînă la cele mai complexe, prin utilizarea mai multor tehnici de cusut pe aceeași piesă și prin opțiunile cromatice, s-a ajuns la realizarea unor creații-unicat de o mare valoare estetică.

Ieșirea din uz a cămășii cu ciupag s-a făcut treptat, fiind părăsită de generația tînără încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și purtată de bătrîne pînă în deceniile trei-patru ale secolului nostru.

Anchetele de teren, întreprinse în anii 1989 — 1990 în jud. Mureș, Bistrița-Năsăud și Cluj au confirmat și ele această realitate, numărul cămășilor cu ciupag găsite în lăzile de zestre ale bătrînelor fiind destul de redus.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# TIPURI ŞI STRUCTURI DE GOSPODĂRII

MONICA BUDIŞ

## CRITERII DE ANALIZĂ A TIPURILOR ŞI STRUCTURILOR DE GOSPODĂRII

Criteriile de definire a tipurilor şi structurilor de gospodării au fost numeroase, variate, de o mare complexitate. Vom prezenta sintetic cîteva dintre ele, urmate de punctul de vedere personal.

De la simpla descriere a unor gospodării, cu anexele respective, pînă la structurarea lor tipologică, drumul a fost lung şi anevoios. Încercări au existat încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, dar cel care a pus bazele unei clasificări ştiinţifice, sistematice a fost R. Vuia. Considerat, pe bună dreptate, „unul din pionierii etnografiei şi muzeografiei româneşti", ca „primul om de ştiinţă care a abordat cercetarea etnografică în toată amploarea domeniului civilizaţiei rurale (văzută ca obiect al etnografiei), cu o concepţie teoretică şi cu metode elaborate în spiritul propriu al acestei discipline" [1], R. Vuia s-a ocupat în mod deosebit de aşezările, gospodăria şi locuinţa ţăranului român din diversele zone etnografice ale ţării, în special din Transilvania şi Banat.

Ideea centrală a studiilor sale este aceea potrivit căreia „curtea este expresia economică a regiunii". Prin „curte", R. Vuia înţelege atît curtea *stricto senso*, cît şi întreaga gospodărie, aceasta trebuind analizată în lumina unui complex de factori: geografici, ocupaţionali, economici, sociali, politici, etnici, a raportării la tipul de aşezare.

În *Satul românesc din Transilvania şi Banat*, R. Vuia, analizînd structurile morfologice şi tipurile de structuri gospodăreşti din Transilvania şi Banat, dezvoltă ideea, inedită pînă la el, a legării acesteia de existenţa diferitelor cercuri culturale, idee lansată în 1934 [2] şi făcînd parte din curentul difuzionist german, la modă pe vremea lui R. Vuia. Această concepţie trebuie privită cu rezervele de rigoare, deoarece realităţile istorice, social-economice existente simultan în mai multe părţi ale lumii ar fi putut genera fenomene similare, nefiind vorba neapărat de influenţe şi iradieri ale diverselor cercuri culturale europene.

În concluzie, R. Vuia distinge şapte tipuri de curţi:

— curtea din regiunile agricole, din zona văilor şi a ţinuturilor deluroase;

---

[1] T. Onişor, *Romulus Vuia*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964*, Cluj-Napoca, 1966, p. 30—32.

[2] R. Vuia, *Types of villages and houses in Romania and their connection with the cultural circles in the south-est of Europa*, în *Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques*, Londra, 1934, p. 257—259.

Anuar I. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992 Bucureşti, p. 19—34

https://biblioteca-digitala.ro

— curtea risipită din zona fînețelor;
— ocolul pătrat;
— curtea neregulată a satelor risipite și de vale;
— curtea dublă;
— curtea îngustă din satele de-a lungul drumului;
— curtea patrulateră a satelor geometrice.

Pentru fiecare tip și variantă, R. Vuia explică componentele definitorii, eventualele corespondențe cu alte popoare, aria de răspîndire pe teritoriul românesc studiat, scoțînd permanent în evidență elementul autohton. Atît în această lucrare de amploare, cît și în celelalte studii, R. Vuia analizează locuința și anexele gospodărești: planimetria, funcționalitatea, amplasarea anexelor în raport cu locuința sau în raportul dintre ele, materialele de construcție etc., totul în strînsă legătură cu factorii condiționanți: tipul așezării, determinat la rîndul lui de: cadrul geografic, ocupațional și social-economic.

La R. Vuia, savant de renume, cu o mare reputație și erudiție, predomina, așa cum era ușor de înțeles, criteriul geografic în relație cu cel de analiză a structurii și texturii satului și al gospodăriei.

Controversată sau chiar negată de unii, acceptată de alții, sistematizarea lui R. Vuia rămîne cea mai completă, singura de referință pînă la sfîrșitul deceniului al VII-lea — începutul celui de al VIII-lea, cînd studiile privind tipologia gospodăriei se înmulțesc. Pentru a aminti numai cîteva nume: în 1965 — Paul Petrescu, în 1973 — Ion Vlăduțiu, în 1978 — Valeriu Butură publică studii ample, de sinteză, referitoare la criteriile de clasificare a gospodăriilor.

Pornind de la R. Vuia sau independent de acesta, numeroși sînt cercetătorii care definesc tipurile de gospodării în corelație cu un adevărat complex de factori condiționanți. În viziunea unora, acești factori au o contribuție cvasiegală, în accepția altora din acest întreg se desprind unul sau doi cu o pondere mai mare. Astfel, P. Petrescu [3] stabilește cinci criterii de clasificare a anexelor gospodărești: raportarea lor pe orizontală (față de sol); pe verticală (plan, elevație, volum); spațial definit prin două aspecte majore: 1. gradul de complexitate și 2. gradal de concentrare al construcțiilor anexe în raport cu suprafața gospodăriei, cu alte cuvinte modul de organizare interioară a acareturilor; funcția construcțiilor anexe.

În alte lucrări, autorul pune accentul pe materialele și tehnicile de construcție: bîrne, nuiele, pămînt, piatră, acestea la rîndul lor influențate de mediul geografic și de bogățiile naturale „structura multiformă a gospodăriei conduce deseori la un ansamblu de volume de mare interes arhitectonic. După cum aceeași structură complexă se înscrie ca o notă de puternic accent în peisajul românesc. Gospodăria așezărilor risipite din Munții Apuseni sau din Mehedinți, de pe obcinele nordului Moldovei modelează unul din cele mai umanizate peisaje montane din Europa,

[3] P. Petrescu, *La classification des constructions annexes dans les fermes paysannes de Roumanie au XIX-ème siècle et au commencement du XX-ème siècle*, în *Études d'ethnographie et de folclore au VII-ème Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques*, București, 1965, p. 109—115.

https://biblioteca-digitala.ro

conferindu-i un farmec netăgăduit care constă într-o intimă legătură dintre om şi cultură, reprezentată prin arhitectură. În unele din aceste complexe gospodăreşti eşalonate pe trei nivele : în vatra satului, la nivelul fineţelor, în zona păşunii alpine, construcţiile anexe de felul grajdurilor combinate cu fînării capătă dimensiuni impresionante şi o monumentalitate a spaţiului interior surprinzătoare pentru astfel de clădiri cu funcţii economice." [4].

O altă idee care se desprinde din lucrările lui P. Petrescu [5] este aceea a spaţiilor deschise, în general, dar şi a spaţiilor închise, însă pe areale restrînse.

Deschiderea spaţială (atît posibilitatea de a vedea din exterior elementele componente ale gospodăriei româneşti, amplasarea acestora, materialele şi tehnicile de construcţie etc., cît şi existenţa acoperişurilor independente pentru fiecare construcţie) constituie nota specifică, ce o deosebeşte de gospodăria altor popoare din Europa, „care-şi string toate funcţiile economice în spaţii închise între zidurile adăpostite sub acelaşi unic acoperiş" [6].

Ideea alăturării dintre firea deschisă a românului şi spaţiul deschis vederii fusese enunţată, fără a fi argumentată, încă din 1927, de către arhitectul Florea Stănculescu [7].

Ion Vlăduţiu consideră că „un rol important în structura şi evoluţia gospodăriilor l-au avut ocupaţiile, care în multe împrejurări au dus la crearea de construcţii gospodăreşti cu funcţionalitate şi înfăţişare aparte, apoi starea social-economică, care s-a răsfrînt evident asupra dimensiunilor şi numărului acareturilor, uneori şi asupra arhitecturii şi ornamenticii construcţiilor, factorul geografic în măsura în care a influenţat adaptarea întregului complex de construcţii gospodăreşti la configuraţia terenului ; la aceşti factori, am adăuga şi factorul etnic, tradiţia locală, materialele de construcţie, nivelul de cunoştinţe tehnice al constructorilor populari". Este o sinteză a gîndirii autorului, pe care o explică în continuare şi prin corelarea gospodăriei din vatra satului cu peisajul umanizat prin diverse construcţii cu funcţii specifice din hotarul satului.

Unele construcţii gospodăreşti temporare s-au transformat în aşezări permanente, menţinînd caracteristicile proprii ale gospodăriei din satul matcă. „Cele două categorii de gospodării au continuat să constituie o pîrghie importantă în reglementarea vieţii economico-sociale şi culturale a populaţiei locale" [8].

Alt criteriu de clasificare este şi la I. Vlăduţiu acela al materialelor de construcţie. Dintre principalele materiale de construcţie : lemn, pămînt, piatră, ponderea cea mai mare o deţinea lemnul, specific, de altfel, întreg sud-estului european.

---

[4] P. Petrescu, *Zonele arhitecturii populare din Oltenia*, în *Oltenia — Studii şi comunicări. Etnografie*, Craiova, 1974, p. 16.

[5] P. Petrescu, *Tentaţia confluenţelor*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.

[6] *Ibidem*, p. 19.

[7] Fl. Stănculescu, *Case şi gospodării la ţară*, Bucureşti, Editura Cartea Medicală, 1927 ; *Gospodăria ţărănească*, Ministerul Agriculturii şi Domeniilor, Bucureşti, 1927.

[8] I. Vlăduţiu, *Etnografia românească. Istoric, cultură materială, obiceiuri*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1973, p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro

Structura gospodăriilor sătești dă nota zonală definitorie. Deși uneori se confundă noțiunile geografice cu cele de funcționalitate economică, I. Vlăduțiu adoptă două criterii de bază: economic și structural.

Criteriul economic se bazează pe ocupațiile principale; gospodăriile se încadrează în două categorii mari:

— agricole — cele din regiunile de cîmpie și de deal, unde ocupația de bază a fost agricultura;
— agricol-pastorale sau pastorale — în zone de munte și de fineață.

Între aceste categorii există forme locale intermediare.

Din punct de vedere structural, adică în funcție de planul, modul de grupare a casei și a celorlalte anexe, de raportul ce se stabilește între ele, autorul distinge șapte tipuri de gospodării: fără îngrăditură; cu curte deschisă în fața casei, acareturile fiind separate unul de altul; cu curte dublă; cu ocol întărit; cu curte simplă; cu curte închisă; cu curte „francoană". Pentru fiecare dintre aceste tipuri, autorul exemplifică prin zonele geografice în care se încadrează.

O analiză vastă, complexă a tipurilor de gospodării caracteristice diferitelor areale românești face Valeriu Butură [9].

Parametrii stabiliți de V. Butură în definirea tipurilor de gospodării sînt:

— cel ocupațional-economic: gospodării agricole, agricol-pastorale, pomicole, viticole, specializate în meșteșuguri, piscicole;
— în funcție de tipologia satelor: cu curți deschise, cu curți închise;
— în funcție de structura și amplasarea construcțiilor în interiorul curților distinge: curți aglomerate pe locuri neregulate; gospodării cu organizare regulată (liniară, pe două linii, pe trei și patru linii, în unghi).

Sînt subliniate multiplele posibilități de amplasare a locuinței față de drum, de curte, de anexele gospodărești. De asemenea, sînt analizate raporturile ce se stabilesc între anexele gospodărești și tipurile de curți: simple, duble, cu ocol închis. Toate aceste aspecte, determinate la rîndul lor de: configurația terenului, tradiție, factori ocupaționali și etnici, îl ajută pe specialist să evidențieze tipurile și variantele specifice unui areal geografic. Exemplificările sînt uneori parțiale, în funcție de materialul pe care autorul l-a cunoscut mai bine.

În definirea funcționalității anexelor gospodărești, V. Butură pune accentul, în primul rînd, tot pe criteriul economic, distingînd: construcții pentru păstrarea produselor alimentare și vestimentare; construcții pentru adăpostirea animalelor, a mijloacelor de transport și a furajelor. În cadrul acestora marchează diferitele tipuri și variante, care se încadrează în una sau alta dintre cele două categorii fundamentale: complexele gospodărești, care unesc sub același acoperiș anexe cu funcții diferite.

În alte lucrări, V. Butură studiază corelația dintre construcțiile din perimetrul vetrei satului și cele din moșia lui [10].

---

[9] V. Butură, *Etnografia poporului român. Cultură materială*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 13—44; *Străvechi mărturii de civilizație românească*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 18—34.

[10] V. Butură, *Adăposturile temporare în sud-estul Munților Apuseni*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1957—1958*, Cluj-Napoca, 1958, p. 95—134.

https://biblioteca-digitala.ro

În ultimii ani, tot mai mulți sînt specialiștii care corelează tipologia gospodăriei cu aceea a curților [11]. Astfel, după I. Godea, tipurile de gospodării sînt: gospodărie deschisă; cu curte dublă; cu curte închisă, iar după I. Toșa: gospodărie cu curte simplă, deschisă; gospodărie cu curte dublă; gospodărie cu curte întărită; gospodărie cu curte „franconă"; gospodărie cu curte închisă.

Autorii în discuție înțeleg prin curte închisă gospodăria ultimilor 50 — 60 de ani, cînd construcțiile anexe „închid" curtea pe trei-patru laturi. Ei o consideră specifică cîmpiei (I. Godea) sau așezărilor aduse la linie, cu populație săsească și românească (I. Godea, I. Toșa).

Credem că nu greșim afirmînd că pe lîngă toți acești factori condiționanți, un rol important revenea:

1. structurării genealogice a gospodăriei;
2. sistemului de locuire în intravilan;
3. dispozițiilor administrative.

## 1. GOSPODĂRIA ȘI STRUCTURA GENEALOGICĂ

Nu spunem o noutate (au demonstrat-o foarte documentat mulți specialiști înaintea noastră) că satele moșnenești aveau o structură genealogică bine definită și riguros normată.

Se știe că satul românesc devălmaș era compus din familii înrudite prin consangvinitate, formînd „un neam" care locuia într-o anumită parte a satului, pe o anumită uliță, ce purta numele „moșului", al celui mai bătrîn din neamul respectiv. Este o situație valabilă atît pentru satele răsfirate sau adunate, cît și pentru cele cu case izolate sau risipite. Se constată că acestea din urmă sînt constituite din nuclee de tipul cătunelor ori al crîngurilor. În marea majoritate a cazurilor, fiecare cring era format numai din membrii unui neam, purtînd numele acestuia, deci onomasticul se transformă în oicumenă.

Considerînd acest fapt de o mare importanță, putem conchide că în satul devălmaș sau în cel postdevălmaș, dar cu implicații ce pot fi urmărite pînă în contemporaneitate, marcate de sistemul structurării genealogice, un rol important l-a avut tradiția de neam. Nu este greu de presupus că în satul tradițional, ale cărui uliță purtau numele neamului „vechi", care predomina pe ulița sau în partea de sat respectivă, gospodăriile aveau o structură similară, care se lega de o anumită cutumă. *Cutuma*, în cazul nostru acționînd asupra perimetrului teritorial al unui „neam", se definea, printre altele, prin funcția juridică nescrisă *jus valahicum*, ce reglementa întregul mod de viață tradițional. Cu alte cuvinte, cutuma, tradiția de neam impunea o anumită organizare interioară, care putea fi comună cu aceea a gospodăriei altui neam colocatar în satul respectiv sau putea fi diferită. Deci dacă satele tradiționale, în special cele răsfirate și adunate, erau formate din neamuri-nucleu, și structurile gospodărești se presupune că erau compuse din nuclee de

[11] I. Godea, *Caracteristici ale culturii populare din Bihor*, București, Editura Sport-Turism, 1977; I. Toșa, *Contribuții la studiul așezărilor rurale românești*, în „Bihorea", XVI, Oradea, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro

microunități. Această ipoteză ar putea explica, alături de factorii de mediu, social-istorici și economici, de ce într-un singur sat pot exista mai multe tipuri și variante de gospodării, uneori destul de diferite unele de altele. Oricum, prezența fenomenului genealogic, normat cutumiar în satele devălmașe, a fost atît de puternică, încît de multe ori a influențat și structura genealogică a satelor clăcășești.

Recent, Alina Ciobănel a demonstrat că satul Mironești, com. Gostinari, județul Giurgiu, sat de iobagi, era împărțit pe familii și neamuri, întocmai ca așezările moșnenești. „Acest fapt demonstrează că sistemul de așezare concentrat pe spițe de neam, existent în satele devălmașe, în cele moșnenești și răzășești, a exercitat o puternică presiune asupra zonelor clăcășești, în același timp a exercitat un anume fel de a gîndi în mentalitatea rurală, structurile familiale accentuîndu-le importanța demonstrată și în aceste grupări" [12].

Structurare genealogică a existat în toate fostele țări românești, inclusiv în Transilvania și Banat, în satele-crînguri din M. Apuseni sau de aiurea. De asemenea, organizare genealogică a existat și în Dobrogea atît la populația românească, cît și la diversele enclave alogene. O demonstrează atît informațiile de teren din întreaga țară, cît și sursele bibliografice.

## 2. SISTEMUL DE LOCUIRE ÎN INTRAVILAN

Cît privește sistemul rezidențial, în *intravilan* se constată:

**2.1.** Existența locuinței unice pe o unitate teritorială; locuința cuprindea fie nucleul familial restrîns, compus din: soț, soție, copii (pînă la căsătoria acestora), fie, mai rar, familia lărgită, incluzînd două pînă la patru generații. În comunitatea rurală tradițională, cutuma acționa ca cea mai puternică normă juridică în reglementarea relațiilor dintre părinți și copii „primo-" sau „ultimogenitură". Încă de la vîrsta majoratului părinții aveau grijă să construiască băieților mai mari gospodării separate. Cît privește copilul cel mic, mai ales dacă era băiat, situația se schimba. În cele mai multe cazuri, practic în toată țara, el era oprit și după căsătorie în casa părintească, locuind sub același acoperiș cu părinții. În schimbul moștenirii întregii gospodării și a unei mari părți din avere, el trebuia să-și îngrijească părinții pînă la moarte, iar după moarte să împlinească ritualurile impuse de tradiție.

**2.2.** Sînt numeroase cazurile în care, la nivelul întregii țări, pentru această ultimogenitură părinții construiau o altă locuință în perimetrul gospodăriei paterne.

Elementele sistemului normativ devălmaș și-au pus pecetea asupra multor aspecte ale dublei convețuiri: părinți—tineri căsătoriți. În acest caz numai casa era proprietatea aproape exclusivă a tinerilor; animalele, anexele, curtea, grădina constituiau proprietatea comunitară a celor două familii. Muncile agricole erau executate în comun, recoltele împărțite în cote — părți egale sau folosit totul în devălmășie. Ba de cele

[12] A. I. Ciobănel, *Familia românească. Tradiție și contemporaneitate*, București, ms., 1988, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro

mai multe ori și menajul gospodăresc era făcut în comun, cele două familii servind masa împreună. În această situație, funcția de lider al ambelor gospodării era recunoscută cu putere de marcă în persoana tatălui; el decidea în toate împrejurările, cuvîntul lui fiind literă de lege: administra bugetul familiei, lua hotărîrile importante.

La masă, tatăl își avea locul prestabilit prin tradiție — în capul mesei.

Într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, legătura între generații era extrem de strînsă, iar respectul descendenților față de ascendenți mai mare. „Este așa de necesară traiului această organizație economică și spirituală între generații, încît nu numai că nu se ivesc conflicte, dar această nevoie a dat naștere unor drepturi, precum cel de ultimogenitură bărbătească, atît de important în dreptul viu rural și a cărui existență a fost constatată în toate satele cercetate și atunci cînd, din anume împrejurări, viața familială lipsește, ea trebuie să fie creată artificial prin înfieri asigurătoare de bătrînețe" [13].

Explicația sistemului de ultimogenitură a fost găsită în faptul că primogeniturile plecau în armată, timp în care trebuiau asigurate relațiile de muncă și de ajutor ale părinților. De asemenea, a fost dată explicația că, băieții mai mari căsătorindu-se, și-ar fi adus soțiile în casa bătrînească, în felul acesta aglomerația fiind prea mare [14]. Desigur, sînt argumentări extrem de plauzibile. Credem că nu greșim afirmînd că această realitate avea și un substrat ritual, acest ultim copil fiind o za într-un lanț ce lega generațiile între ele, simbolizînd perpetuarea și revigorarea vieții.

Această situație s-a prelungit în feudalism, atît prin tradiție, cît și din considerente practice: în satele aservite, fumăritul (birul de fum) era perceput pe număr de gospodării și nu de fumuri (case). Existența locuințelor duble pe aceeași unitate teritorială a fost întîlnită în multe cazuri, pînă în prima jumătate a secolului al XX-lea. De exemplu, la Pitaru (Dîmbovița), Mîrșani (Teleorman), Coșei (Sălaj) etc., la data anchetei pentru *Atlasul etnografic român*, în memoria subiecților anchetați dăinuia încă amintirea unor relații similare cu cele descrise mai sus. „Forța tradiției juridice populare a împiedicat în multe cazuri diseminarea unor norme necorespunzătoare din legiuirile de import. Obiceiul pămîntului — emanație a unei structuri socioeconomice străvechi, premergătoare fazelor de privatizare acută și individualizare a proprietății — deși sortit să dispară o dată cu intrarea societății românești pe făgașul dezvoltării economice moderne, a involuat totuși deosebit de lent, reziduuri ale acestuia — *in mente* — mai puteau fi surprinse chiar la începutul acestui secol" [15].

Pe măsura degradării sistemului devălmaș, a involuției acestuia, în cadrul gospodăriei cu locuință dublă, tinerii căsătoriți încep să se separe tot mai mult de părinți. Într-o primă fază, mai folosesc împreună ani-

---

[13] X. Costaforu, *Cercetarea monografică a familiei. Contribuție metodologică*, București, 1915, p. 32.

[14] *Ibidem*, p. 139.

[15] H. Culea, *Forme tradiționale ale testamentului oral — „moștenirea cu limbă de moarte"*, în *Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice*, București, 1985, p. 487—488.

https://biblioteca-digitala.ro

malele, anexele, curtea. Primul component individualizator este grădina, în cadrul căreia fiecare îşi avea „brazda" sau „stratul lui de pămînt". Încet, încet, separarea este tot mai accentuată, ajungîndu-se pînă la despărţirea totală şi definitivă, marcată, de multe ori, prin garduri. Avem de-a face, de fapt, cu două gospodării pe aceeaşi unitate teritorială, care cîndva au format o singură gospodărie. Relaţiile între părinţi—tineri căsătoriţi se reduc tot mai mult la cele afective, de reciprocitate sau chiar de obligativitate. Funcţia de lider a tatălui se diminuează sau se reduce la zero.

Ieşirile din normă, precum convieţuirea împreună cu copilul cel mai mare sau cu copilul care prezenta cele mai alese însuşiri, deci cu care părinţii se împăcau mai bine, existenţa pe aceeaşi unitate teritorială a caselor locuite de fraţi ori de familii numeroase formate din trei-patru generaţii sînt considerate excepţii în comunitatea rurală tradiţională.

H. Culea apreciază « cu totul problematică existenţa vreunui privilegiu succesoral — sub specie sexus — în vreuna din provinciile româneşti : ceea ce nu exclude însă, ca în vremuri de demult acest „privilegiu" să fi avut o oarecare arie restrînsă, de acţiune »[16]. Autorul consideră abateri exact ceea ce noi înţelegem ca normă : « În Ţările Româneşti nu se practicau discriminări notabile de tipul „privilegiul masculinităţii" (băieţi sau fete) »[17].

Nu negăm nici noi faptul că, dacă copilului care rămînea cu părinţii îi revenea casa părintească şi o parte însemnată din avere, şi ceilalţi descendenţi, indiferent de sex, trebuiau recompensaţi într-un fel sau altul.

Cercetări viitoare, aprofundate, vor aduce probabil mai multă lumină în această chestiune.

### 3. GOSPODĂRIA ŞI DISPOZIŢIILE ADMINISTRATIVE

La analiza tipurilor şi structurilor de gospodării este absolut necesar să se ţină seama, pe lîngă toţi ceilalţi factori (geografici, istorici, social-economici), şi de modul în care au acţionat dispoziţiile administrative.

Ordonarea satelor de-a lungul drumurilor, cu implicaţii incontestabile asupra structurării morfologice a gospodăriilor, ţine de un complex de factori, printre care îi amintim pe cei :

**3.1.** pragmatici — apropierea de drum, de apele curgătoare, care facilitau circulaţia şi legăturile diverse cu satele învecinate ori cu cele mai îndepărtate. Satele medievale, înfiinţate de domnitori pentru paza graniţelor, sau cărora li s-au dat anumite drepturi în acest sens, aveau o structură mai ordonată.

**3.2.** administrativi ; în secolul al XVIII-lea — al XIX-lea, dispoziţii administrative de o deosebită însemnătate reglementează pentru toate ţările române structurarea aşezărilor şi implicit a gospodăriilor.

---

[16] *Ibidem*, p. 519.
[17] *Ibidem*, p. 512.

https://biblioteca-digitala.ro

În Banat, ajuns încă din secolul al XVII-lea (după pacea de la Karlowitz, 1699) provincie a Imperiului Austro-Ungar, în secolul al XVIII-lea au loc colonizări cu populație alogenă: coloni germani de pe Rin, francezi din Lorena, spanioli din Biscaia. Aceste populații au fost aduse în special pentru paza granițelor imperiului, în schimbul terenului strict delimitat pe care aceștia trebuiau să-și construiască casa și anexele. Ei au fost instalați fie în Cîmpia de Vest a țării, unde așezările românești erau mai rare (din cauza terenurilor mlăștinoase), fie pe locul fostelor perimetre rurale arse și distruse de către turci, fie în sate românești existente de secole. Aducerea coloniștilor peste populația autohtonă, majoritar românească, și privilegiile care li se acordau au favorizat, nu de puține ori, nemulțumiri. Dar aceasta este o altă problemă, care nu face obiectul demersului nostru.

Procesul de colonizare s-a desfășurat pe parcursul a 100 de ani: 1722 — 1829. Date despre situația geografică, istorică, social-economică și politică a Banatului ante- și postcolonizat pot fi găsite în importanta *Istorie a Banatului timișan* [18] și în numeroase alte lucrări consacrate Banatului ori Transilvaniei. Acțiunea de colonizare s-a desfășurat, după cum atestă mai mulți cercetători ai problemei, în mai multe etape. Pentru Banat, dispunem de o analiză extrem de amănunțită făcută de P. Petrescu [19], care arată că în această parte a țării procesul de colonizare s-a desfășurat în patru etape:

**3.2.1.** Sub administrația contelui Mercy (1722 — 1726), coloniștii și-au construit casele cu materialele avute la îndemînă. Casele din pămînt bătut, acoperite cu stuf erau mici, rudimentare, fără acareturi.

**3.2.2.** În a II-a etapă, în timpul Mariei Tereza (pînă în 1763), pentru coloniștii nou veniți și pentru o parte dintre cei vechi, casele au fost construite de către stat.

În vetrele nou create ori în cele resistematizate, loturile (pla țurile) de teren erau egale: aveau lungimea de 145 — 190 m și lățimea de 23 — 29 m. Casele „tip", orientate obigatoriu cu „frontul" (latura îngustă) la drum, trebuiau să respecte distanța de minimum 17 m între ele. Străzile erau largi de 30 — 80 m. Și în această etapă se folosește ca material de construcție pentru pereți — pămîntul bătut, iar pentru învelitori — stuful. Casele sînt mai mari, pentru a adăposti 2 — 3 familii. Intrarea se face prin curte. Construcțiile anexe trebuiau făcute în mod obligatoriu în prelungirea casei, uneori chiar sub același acoperiș cu casa. Așa a luat naștere tipul alungit de curte, numit ulterior și tipul „francon", de care s-au ocupat numeroși cercetători.

Fr. Griselini, bun cunoscător al ținuturilor românești, dă o listă cuprinzînd aproximativ 40 de nume de sate în care s-au clădit între 35 și 200 de case [20].

**3.2.3.** În cea de a III-a etapă, pe vremea lui Iosif al II-lea, se constată îmbunătățiri vizibile: casele sînt construite pentru o singură familie. Coloniștii primesc materialele necesare din partea administrației, dar își construiesc singuri casa, cu 2 — 3 încăperi. Grajdul se menține

---

[18] Fr. Griselini, *Istoria Banatului timișan (1774—1777)*, București, 1926.

[19] P. Petrescu, *Contribuții la studiul arhitecturii din Banat*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961*, Cluj-Napoca, 1963, p. 160—170.

[20] Fr. Griselini, *op. cit.*, p. 135—136.

https://biblioteca-digitala.ro

sub același acoperiș cu locuința. Apar grădinile. Materialul de construcție cu frecvența cea mai mare continuă să rămînă pămîntul, dar într-o formă nouă de realizare — cărămida crudă. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea își face apariția cărămida arsă. Paiele și stuful pentru acoperiș sînt înlocuite cu țigla.

Se produc modificări în structura gospodăriei, grajdul începe să se construiască perpendicular pe linia casei, formînd un unghi drept cu aceasta. Ia naștere tipul „învăluit de curte".

**3.2.4.** Cea de a IV-a fază are loc în primele trei decenii ale secolului al XIX-lea. Apare „gangul", ușa acestuia dînd direct în stradă. Construcțiile anexe își măresc considerabil numărul : apar bucătăriile de vară cu acoperiș separat, intrările acoperite ale porților. Materialele de construcție sînt invariabile : cărămida — pentru pereți, țigla pentru învelitori. Se accentuează tot mai mult diferențierile sociale, care se reflectă, îndeosebi, în numărul și mărimea anexelor gospodărești, în materialele și tehnicile utilizate, în însăși structurarea gospodăriilor.

Cea mai importantă transformare are loc la fațadă : poarta este inclusă într-o fațadă lungă, pînă la 30 de m, care cuprinde sub același acoperiș și grajdul.

Acareturile închid astfel curtea pe trei și patru laturi. „Curtea devine o incintă. Această curte închisă, rezultată din evoluția dispunerii acareturilor, nu are legătură cu curtea cu ocol întărit de origine pastorală" [21].

Am redat atît de detaliat analiza făcută de P. Petrescu, deoarece la concluzii asemănătoare ne-a dus și pe noi sistematizarea materialului de teren. Explicația amănunțită a acestor realități dezleagă multe „mistere" privind structura și funcțiile gospodăriei din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, din această parte de țară.

În paralel cu acțiunea de colonizare, s-a desfășurat tot în secolul al XVIII-lea (1769) acțiunea de „aducere la linie" a satelor, ceea ce însemna trecerea de la sate cu case risipite și răsfirate, la sate mai ordonate ca formă, mai dense ca structură, dispuse, de cele mai multe ori, de-a lungul unui drum trasat pe vale sau pe firul unei ape. Se prevedea comasarea caselor dispersate prin munți și păduri și aducerea lor în perimetrele prestabilite de forurile imperiale.

Pentru Transilvania, alți cercetători [22] arată, pe baza materialului inedit de arhivă, că existau planuri concrete pentru numeroase așezări din nord-vestul țării, în care trebuiau tăiate numeroase intravilane (între 20—90 pentru fiecare localitate). Intravilanele trebuiau să aibă un iugăr mic „Acțiunea de tragere la linie a satelor a luat mare amploare în anul 1773. Unele intenții au fost finalizate, astfel că planul din document corespunde în bună măsură cu planul actual al vetrelor multor localități" [23]. Acțiunea de aliniere a satelor a avut loc, mai ales, în domeniile Bihor, Vașcău,

[21] P. Petrescu, *Contribuții...*, 1963, p. 168.

[22] V. Maxim, I. Godea, *Considerații istorice și demografice privind evoluția tipologică a așezărilor rurale din nord-vestul României*, în „Bihorea", Oradea, 1974.

[23] *Ibidem*, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro

Beliu, dar și în unele regiuni deluroase, propunîndu-se nu numai comasarea unor case dispersate prin munți și păduri, dar chiar a sălașelor.

Aria comasărilor prevedea și Aradul, pînă la Tinca spre Holod și Pomezeu (Bihor). În alte sate s-a propus o sistematizare parțială de aliniere a caselor. Aceste măsuri, care aveau, de fapt, scopul de a preîntîmpina răscoalele, de a suplimenta obligațiile iobagilor etc., au provocat populației nenumărate nemulțumiri. Localnicii erau obligați, chiar în condiții de iarnă sau în termene foarte scurte, să-și dărîme casele vechi pentru a-și construi altele noi.

Chiar dacă această acțiune nu s-a finalizat, ea a cuprins o mare parte din Transilvania și Banat.

Aplicarea dispozițiilor administrative a avut implicații deosebit de importante asupra tipurilor și structurilor de gospodării. Acest tip de arhitectură capătă o mare extensie în Transilvania și Banat, nu numai la populațiile de coloniști, ci și la cele românești. Cauzele trebuie căutate atît în impunerea unor măsuri administrative, cît și în asimilările care au avut loc de-a lungul veacurilor, în convieţuirea populațiilor conlocuitoare. Tipul arhitectonic din Banat și Transilvania impune mai multă ordine și securitate.

În secolul al XIX-lea, nici administrația din Țara Românească nu s-a lăsat mai prejos.

În 1831, Vornicia din Lăuntru a fost însărcinată cu aducerea la îndeplinire a operei de sistematizare a satelor. Se preconiza alcătuirea unui plan tip de casă, cu grajdul și îngrăditura necesară. Scopul real era asemănător celui din Banat și Transilvania :

— să prevină fuga și strămutarea clăcașilor, pentru statornicirea lor pe moșie ;

— să ușureze strîngerea birurilor de către administrație.

Scopul declarat era acela ca gospodăriile să arate „mai cu îngrijire, mai frumoase la vedere, mai de odihnă și pe linie dreaptă, cu uliţe largi prin mijloc" [24].

Aceasta nu însemna demolarea tuturor caselor, ci numai a celor mai izolate, care ieșeau din perimetrul construibil.

Proiectul de sistematizare a fost aprobat de Kiseleff și difuzat tuturor prefecților de județe pentru punerea lui în aplicare. Procesul de sistematizare a durat aproape un sfert de veac (1832 — 1854). Deși s-au întîmpinat mai multe obstacole : condiții naturale dificile, refuzul proprietarilor sau al arendașilor, în unele cazuri chiar al clăcașilor, el a reușit să cuprindă o serie de sate din Dolj, Romanați, Buzău, Prahova.

Încercări de punere în aplicare a proiectului legii de sistematizare s-au făcut în mai multe etape, rezultatele nefiind cele scontate. În plasa Marginea, clăcașii mai bogați, cu animale mai multe, își aveau cuprinse, prin învoieli cu proprietarii, cîte un crîng sau cîte o cîmpie pustie, unde își construiseră odăi cu locuire permanentă. S-a cerut desființarea acestora. S-a recunoscut, totuși, clăcașilor dreptul de a sta temporar în ele, pentru a-și îngriji animalele, „obligîndu-i să intre în chezășia satelor unde erau obligați cu birul" [25].

[24] *** *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1720/1831, II, f. 393—398.

[25] I. Corfus, *Agricultura Țării Românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, București, Editura Academiei, 1969, p. 286.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, se prevedea demolarea bordeielor care erau aproape de arterele de circulație.

Procesul de sistematizare din Țara Românească nu a avut, nici pe departe, rezonanța celui din Transilvania și Banat. Unele modificări în structura gospodăriei s-au produs însă, cu precădere în satele în care sistematizarea s-a aplicat.

### 4. TIPURI DE GOSPODĂRII ÎN EXTRAVILAN

Fenomene de largă răspîndire sînt cele legate de :

**4.1.** tipul amenajărilor din hotar (extravilan) și de

**4.2.** sistemul interrelațional : vatră—hotar.

**4.1.** Amenajările din hotar se pot grupa în trei tipuri esențiale :

**4.1.1.** amenajări cu caracter sezonier ;

**4.1.2.** elemente gospodărești permanente, cu funcții specializate (pivnițe, crame, grajduri) ;

**4.1.3.** gospodării permanente.

**4.2.** Cît privește relația dintre gospodăria stabilă din vatra satului și amenajările din moșia lui, ea se poate concretiza în :

**4.2.1.** pendulare zilnică din și în vatra — moșia satului ;

**4.2.2.** locuire temporară în extravilan ;

**4.2.3.** locuire permanentă în extravilan.

**4.1.1.** Prin *amenajări sezoniere* se înțeleg acele adăposturi, sumar construite, improvizate de om din materiale ce îi sînt cel mai ușor de procurat (de obicei cele care predomină în zona respectivă).

*Funcția* lor este, în mod inevitabil, cea de protecție, de adăpostire a oamenilor, a unor instalații, a unor plante medicinale și industriale (care trebuie uscate și păstrate la umbră, fără umezeală). De asemenea —de adăpostire a unor materiale de construcție (var, ciment, ipsos, vopsele). Categoriile de oameni care folosesc astfel de adăposturi sînt : crescătorii de animale, cei care păzesc diversele categorii de terenuri, unii meșteșugari (vărari, cărămidari, lucrători la pădure — pe timp de vară, toamnă), culegătorii de fructe de pădure etc.

*Locul de amplasare* a unor astfel de adăposturi este variat, în funcție de scopul căruia îi sînt destinate : în general, în mijlocul sau la marginea culturilor care trebuie păzite : la fînețe, pe islazuri, în vii și livezi, la bostănării, în grădinile de zarzavat, pe lîngă loturile cultivate cu plante medicinale sau tehnice etc.

Mai recent, au apărut adăposturi sezoniere de-a lungul magistralelor cu circuit intens, pentru a asigura desfacerea directă a unor produse : pepeni, fructe, legume.

Numite „colibe", „surle", „bordee", „umbrare", „colibe de bostane" (harbuji), „crambe" etc., adăposturile sezoniere sînt monocelulare, rareori bicelulare, cu sau fără „umbrar" în față.

Sistemul de construcție este simplu : niște pari mai groși susțin un schelet de lemn, peste care se pun materiale variate : tulpini de porumb, de floarea soarelui, de stuf, trestie, papură, cînepă, nuiele, vreji de viță ori de pepene și, mai nou, folii de plastic. Ceea ce le deosebește în mod categoric de adăposturile destinate unei locuiri temporare sau permanente

https://biblioteca-digitala.ro

este tocmai caracterul lor sezonier : o dată cu expirarea funcţionalităţii lor economice, sînt distruse ; materialele din care fuseseră construite sînt lăsate pe loc şi arse sau aduse acasă pentru a fi utilizate ca furaje.

**4.1.2.** *Cramele şi pivniţele de deal* din Gorj, Mehedinţi, Argeş, Prahova, Buzău, *grajdurile* din Vîlcea, precum şi **4.1.3.** — *gospodăriile din extravilan*, privite ca unităţi teritorial-structurale, reflectă ponderea ocupaţională a zonei. De aceea, acolo unde creşterea animalelor şi lucrul la pădure ocupă un loc important, apar anexe adecvate. Alături de adăposturi pentru oameni, un rol important revine celor pentru animale, alte tipuri de anexe fiind pe un loc secundar.

*În regiunile viticole* frecvenţa cea mai mare, după locuinţă, o deţin adăposturile necesare preparării şi păstrării produselor şi a instrumentarului cu acest specific.

*În arealele de şes*, în care agricultura este ocupaţia principală, alături de casă şi acareturi pentru animale, un spaţiu însemnat este gîndit de oamenii locului pentru adăpostirea cerealelor. În acest sens, în hotar apar, cu precădere, gropi pentru cereale, eventual pătule şi arii de treierat (deşi nu intră în categoria construcţiilor).

**4.1.3.** Numite *„odăi"*, *„sălaşe"*, *„colibe"*, *„căsoaie"*, cu funcţii mult mai complexe decît cele ale amenajărilor sezoniere sau ale elementelor izolate cu funcţii specializate, ele au suscitat atenţia multor specialişti [26].

Problematica abordată de către aceştia a fost complexă : anterioritatea sau posterioritatea adăposturilor temporare faţă de construcţiile din vatra satelor, funcţionalitatea lor raportată la condiţiile de mediu geografic şi la posibilităţile naturale oferite de acesta, amplasarea lor în teren, materialele şi tehnicile de construcţie, relaţia cu gospodăria din vatra satului etc.

O analiză recentă asupra structurii şi funcţionalităţii construcţiilor din hotar face Alina Ciobănel, care subliniază că nucleele locuite din afara vetrei satului îşi au originea în gîndirea complexă a suprafeţei totale a satului ca o unitate bazată pe interacţiunea om—mediu natural, evident ţinînd seama şi de anumite coordonate geografice, istorice, economice [27].

Prin întreaga lor organizare, prin construcţiile anexe aferente, prin planul şi funcţia încăperilor, prin aranjarea interiorului etc., „odaia", „sălaşul" prezintă similitudini perfecte cu locuinţa din vatră. Ca „purtător şi continuator al elementelor arhaice" [28], la sălaş apar toate componentele existente cîndva în locuinţa din sat, dar care s-au demodat.

---

[26] L. Apolzan, *Elemente de structură şi morfologie a aşezărilor. Strămutarea populaţiei*, în *Atlasul complex Porţile de Fier*, Bucureşti, Editura Academiei, 1972, cart. LXXXI, p. 99 şi 215 ; idem, *Tipuri de case. Aspecte funcţionale*, în *Atlasul complex...*, cart. LXXXIV, p. 102 şi 225 ; idem, *Gospodăria şi locuinţa în zona Porţilor de Fier*, în *Studii şi comunicări*, Caransebeş, 1975, p. 7—39 ; idem, *Carpaţii, tezaur de istorie. Perenitatea aşezărilor risipite pe înălţimi*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987 ; T. Bănăţeanu, O. Horşia, *Formarea şi dezvoltarea comunei Bisoca şi evoluţia formelor sale social-economice*, Bucureşti, 1966 ; V. Butură, *Adăposturile temporare...* 1958 ; idem, *Adăposturile pastorale din Ţara Moţilor*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964*, Cluj-Napoca, 1964 ; Mara N. A. Popp, *Valea Prahovei între Predeal şi Floreşti*, în „Buletinul Societăţii Regale Române de Geografie", Bucureşti, 1942 ; G. Moraru Popa, *Adăposturile temporare din cuprinsul sălaşelor bănăţene*, în „Revista muzeelor", Bucureşti, 1966 ; H. H. Stahl, *Sociologia satului devălmaş românesc*, Bucureşti, 1946, vol. I.

[27] A. I. Ciobănel, *op. cit.*, 1988, p. 38—40.

[28] L. Apolzan, *Tipuri de case...*, 1972, f. 225.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, sînt și unele acareturi în gospodăria din sat care nu-și găsesc locul la sălaș, în timp ce aici apar unele amenajări care lipsesc în vatra satului și care completează funcția sălașului. Gospodăria de la sălaș trebuie privită ca al doilea nucleu, un dublet al gospodăriei din vatră, relația între cele două nuclee fiind extrem de strînsă.

*Funcțiile* lor sînt numeroase. Printre ele menționăm:
- rezidențială;
- de adăpostire a animalelor, nutreturilor, a produselor agroalimentare;
- de producere a unor bunuri materiale absolut necesare, cu atît mai mult cu cît într-un trecut mai apropiat ori mai îndepărtat economia tradițională se caracteriza prin autarhism;
- de consum parțial sau total al bunurilor obținute (dacă unele produse erau aduse în vatră, altele erau consumate chiar în hotar).

Dacă la nucleul din vatră este precumpănitoare funcția rezidențială, în hotar cea economică, de producție, era cea care dădea nota dominant-definitorie.

Cît privește sistemul de proprietate, la ambele nuclee era specific cel individual. Se cunosc și cazuri, mai ales la nivelele superioare de altitudine, cînd adăposturile erau proprietatea comună a 2 — 3 și chiar 20 de familii. În această situație puteau fi folosite simultan sau cu „rîndul".

„Odăile, adăposturi de vite și de oameni, apoi așezări permanente erau elemente de tranziție, prin care oamenii cucereau pas cu pas terenul, atît pentru finețele necesare creșterii vitelor — ocupația de bază — cît și pentru construirea de noi așezări omenești. Forme de tranziție au fost și surlele și bordeiele, locuite în vreme de bejenie sau în perioadele defrișării, înainte de încropirea gospodăriilor stabile" [29].

### 4.2. *Sistemul interrelațional: vatră—hotar*

Între vatra și hotarul satelor s-au stabilit încă din cele mai vechi timpuri relații de statornicie, permanente. Cea care „a durat" aceste relații a fost populația, considerată cea de a treia componentă de bază a așezării.

Sistemul relațional: unul, două sau toate trei se referă la toate cele trei tipuri de amenajări. *Pendularea zilnică* apare atît independent, cît și ca un corolar al celorlalte două. Natura locuirii la adăposturile din extravilan este condiționată, în ultimă instanță, de natura ocupațiilor și mai rar de distanța față de vatră.

Activitățile ce se desfășurau în hotarul satelor aveau un caracter sistemic, ciclic, solicitînd o locuire pe măsură: *temporară* sau *permanentă*. Prin *locuire temporară* se înțelege faptul că, pe timp de 1 — 3 anotimpuri anumiți membri ai familiei, în perioada „de vîrf" aproape întreaga familie, stăteau zi și noapte la „colibă". Acolo se derula întreaga viață a familiei.

Cît privește *locuirea permanentă*, nu trebuie trasă neapărat concluzia că locuitorii respectivi se rezumau, în exclusivitate, la gospodăria din hotar. Erau rare cazurile cînd o familie stătea tot timpul în hotar, fără să aibă gospodărie în vatra satului. Locuirea permanentă și parțial

[29] T. Bănățeanu, O. Horșia, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

cea temporară trebuie înțeleasă pornind de la polifuncționalitatea gospodăriilor din hotar. Fiecare funcție solicita alt timp de locuire în hotar. Astfel :
— primăvara se stătea la odaie pentru arat și semănat ;
— vara — pentru paza și îngrijirea animalelor, cînd ele „vărau" în zona pășunilor și a fînețelor, ca și pentru cositul și strînsul fînului sau pentru alte munci ;
— toamna — pentru strînsul recoltelor, pentru pregătirea „ogorului" pentru anul următor sau pentru îngrijirea animalelor pînă la coborîrea lor în sat ;
— iarna, la odaie stăteau mai mult lucrătorii la pădure. În multe părți ale țării, animalele „iernau" la odaie (după ce coborau de la munte), deci trebuia să fie cineva din familie care să le asigure condiții de pază și îngrijire. În aceste condiții, „bătrînii" erau cei care, în cele mai multe cazuri, își asumau această responsabilitate. De multe ori acești „bătrîni" coborau în sat, la biserică, la cimitir, numai la sărbătorile mari de peste an, la nedeie.

În cazul în care odaia era întrebuințată ca adăpost și ca loc de muncă pentru meșteșugarul care dăltuia, prelucra și fasona diverse categorii de obiecte tradiționale, se înțelege că aici stătea peste iarnă numai bărbatul.

Multe odăi aveau în perimetrul lor, pe lîngă adăposturi cu funcții bine gîndite și bine determinate, grădini care asigurau strictul necesar de hrană, atît pentru cei de la odaie, cît și pentru restul familiei, rămasă în vatra satelor.

Necesitățile de ordin material și spiritual ale celor care locuiau în hotar trebuiau să fie satisfăcute în aceeași măsură cu ale celor din vatra satelor.

Referindu-se la așezările carpatice, Claudiu Giurcăneanu remarca : „Habitatul carpatic cuprinde două mari etaje : etajul inferior al habitatului permanent locuit și etajul superior al așezărilor izolate și al habitatului temporar locuit. Acesta din urmă nu este lipsit de așezări izolate cu caracter permanent, tot așa după cum și în primul se intersectează așezări temporare. Între aceste două mari etaje nu se pot fixa limite precise. De asemenea, fiecare dintre ele cuprind alte subdiviziuni, care se succed în altitudine în raport cu etajarea habitatului și a populației, dar care la rîndul lor se întrepătrund unele cu altele". Între 1000 și 1600 m, intersectarea ariilor de „așezări permanent risipite" cu „sălașde, stînele, cabanele și complexele turistice" este și mai pronunțată. Peste 1600 m rămîn stînele. „Așadar, complexitatea habitatului este mai simplă în zonele extreme, înalte și joase, și mai accentuată în părțile de nijloc" [30].

[30] Cl. Giurcăneanu, *Populația și așezările din Carpații românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 193.



https://biblioteca-digitala.ro

## Types et structures des fermes

*(Résumé)*

L'étude se propose de mettre en lumière les paramètres définissables pour les types et les structures des maisnées, tels qu'ils sont soulignés par certains spécialistes roumains : R. Vuia, P. Petrescu, I. Vlăduţiu, V. Butură, I. Godea, I. Toşa etc.

Bien qu'il existe quelques différences de nuance, que l'étude essaye de mettre en évidence, la conclusion de ces compétents chercheurs est que les types et les variantes typologiques doivent être analysés dans un complexe systémique de facteurs : géographiques, historiques, économiques, sociaux etc.

À ceux déjà mentionnés, on doit en ajouter au moins trois autres :

1. la structuration généalogique des maisnées ;
2. le système d'habitation à l'intérieur (noyau « vatra ») du village ;
3. les dispositions administratives ayant des implications notables sur la ferme traditionnelle.

1. En ce qui concerne le premier critère — l'organisation généalogique des établissements, bien esquissée et rigoureusement normée — s'est imposé sur la maisnée rurale. Dans le passé il y a eu d'évidentes corrélations entre la ferme villageoise et « la coutume de la terre » (jus valahicus).

2. Au regard du système d'habitation à l'intérieur du village on constate :

2.1. l'existence d'une seule maison sur l'unité territoriale de la famille ;

2.2. la présence de deux logements dans le périmètre de la même ferme (composée par époux, épouse, enfants) et l'autre pour le cadet des enfants (après son mariage).

3. Relativement à l'orientation des villages tout au long des routes, on constate qu'il y a des considérations pragmatiques, ainsi que des dispositions administratives. À cette situation a contribué le processus de colonisation et d'alignement des maisons d'une part et de l'autre des rues.

Pour les domaines afférents des villages („moşia satelor"), l'auteur analyse tant le type d'aménagement existant sur ces terrains que le système de communication et de relation entre le noyau et l'extérieur du village („vatra" et „moşia").

https://biblioteca-digitala.ro

# ELEMENTE DE COSMOGONIE ARHAICĂ ÎN BALADA *SOARELE ȘI LUNA*

SILVIA CHIȚIMIA

Despre Soare și Lună ca elemente astrale personificate, în mitologia universală, s-au cristalizat un număr impresionant de legende, povestiri, credințe și superstiții. În legătură cu acestea a fost sistematizată o clasă importantă de motive, din care citățm : Soarele urmărit de Lună (A 736 .9), creatorul cu Soarele și Luna în mîini (A. 18.6), Luna ca soră mai tînără a Soarelui (A. 745.3), logodnica în ipostaza Lunii (Z. 62.2), urmărirea Soarelui de către Lună (A. 736), Soarele și Luna ca bărbat și femeie (A. 736.1), zeul Soare cuplat cu Luna (A. 220.0.2) etc. [1].

Frăția și dragostea dintre Soare și Lună apar și în folclorul românesc într-una din cele mai vechi și frumoase balade fantastice, *Soarele și Luna*, creație epică profund originală, căci „la nici unul din popoare nu apare versificată vreo poemă pe această temă în care autori anonimi să dezvolte o acțiune similară baladei" [2]. Balada narează următoarea succesiune de evenimente : plecat să se însoare, după o etapă de peregrinări, Soarele întîlnește Luna în persoana sorei sale Ileana Cosînzeana, de care se îndrăgostește și cu care vrea să se căsătorească. Luna îi cere Soarelui să construiască un pod peste ape cu o mînăstire sau biserică la capăt și să înalțe o scară pînă la cer. Cînd toate acestea sînt terminate, Soarele și Luna (sau în unele variante numai Soarele) urcă la cer să primească dezlegarea pentru căsătoria dintre frate și soră, împotriva rosturilor. Cu această ocazie, Soarele vizitează raiul și iadul. Deși este refuzat și prevenit asupra consecințelor grave care îl așteaptă, Soarele coboară din cer și, întorcîndu-se la sora lui, Luna, se pregătește să o ia de nevastă. În timp ce Soarele și Luna trec podul spre mînăstirea unde vor fi cununați, Luna în disperare se aruncă în valuri și foarte adesea Soarele o urmează. În final, cei doi sînt culeși din apă și aruncați de Dumnezeu pe cer, să alerge unul după celălalt, dar să nu se întîlnească niciodată.

Subiectul baladei ne introduce de fapt în domeniul mitului românesc al căsătoriei Soarelui cu Luna. După cum se știe, mitul se raportează totdeauna la o creație (a lumii, a omului, a unor obiceiuri etc.) și reprezintă, în plan arhaic, paradigma tuturor acțiunilor umane semnificative. Or, unul din momentele importante în destinul omului îl reprezintă căsătoria. Narînd despre mariajul celor doi aștri, *principalii luminători*

---

[1] Anti Aarne, Stith Thompson, *Motif-index of folk literature*, vol. VI, Copengaha, Hosenkilde and Bagger, 1958, p. 766—767.

[2] Gheorghe Vrabie, *Balada populară românească*, București, Ed. Academiei, 1966, p. 173—192.

Anuar I. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 35—48

https://biblioteca-digitala.ro

*ai cerului*, balada reamintește și reactualizează, în mentalitatea populară, evenimentul mitic esențial ce s-a petrecut la origini, *nunta cosmică*, urmînd a servi drept model exemplar tuturor ceremoniilor de acest fel în lumea oamenilor. Această funcție paradigmatică a baladei este atestată atît de contextul ei de circulație — balada se zicea mai cu seamă la nunți [3] —, cît și de unele obiceiuri populare cu ocazia nunții. De exemplu, în Ardeal, la ceremonia cununiei, se aprindeau pe masă *două lumînări care reprezentau Soarele și Luna* [4] sau, un vechi obicei păstrat pînă în zilele noastre, peste care s-au suprapus elemente creștine, era ca la cunună, nașul și nașa să țină în fiecare mînă cîte o luminare aprinsă, simbolizînd, se pare, Soarele și Luna.

Alături de funcția paradigmatică sau etico-socială, referindu-se la *originea* unui obicei, balada mai are și o funcție etiologică, de explicare a originii unor fenomene naturale, cum ar fi succesiunea zilelor și nopților, a întunericului și luminii etc. Dar din punct de vedere structural, *miturile de origine* pot fi asociate cu miturile cosmogonice, căci „ele continuă și completează mitul cosmogonic" [5], în sensul că povestesc cum s-a schimbat în continuare, cum a devenit lumea, ca urmare a creației cosmice. Aceasta ne sugerează că substratul arhaic ce a contribuit la geneza baladei *Soarele și Luna* a fost *un mit de origine, prelungind și completînd în mod organic un mit cosmogonic.*

Creația mitică a lumii poate fi împărțită în trei categorii: 1. *creația ex nihilo*; 2. creația pornind de la o materie primordială nediferențiată; 3. creația pornind de la un cuplu primordial. Cea mai abstractă formă dintre acestea este cea care nu presupune în mod explicit nici o substanță primordială, creația avînd loc *ex nihilo* prin gîndul (νοῦς), cuvîntul (λόγος), dansul (χορεία) etc. divinității supreme [6]. Această formă abstractă însoțește adesea și completează celelalte două tipuri de creație. A doua categorie a creației mitice pornește de la existența unei mase primordiale (o unitate primordială) asupra căreia divinitatea supremă sau mesageri ai acesteia acționează prin *asamblaj* sau *separare*. *Asamblajul* se referă la organizarea unei materii primordiale difuze, neexplicit formulate, prin următoarele procedee sacre: a) construcție (δημιουργείν); b) modelaj (πλασις); c) țesere (ὕφανσις); d) fabricare (ποιήσις). *Acțiunea de separare* (despicare, dezmembrare) se aplică unei *materia prima* imaginată în diverse ipostaze: *ocean, ou, monstru marin, antropos*. Prin separarea primordială iau naștere *cerul și pămîntul*, prin a căror căsătorie cosmică se va întemeia geneza nesfîrșită a tuturor ființelor vii ce vor popula pămîntul. Aceasta concretizează cea de-a treia categorie a creației mitice (prelungind și completînd de fapt primele două), cea care se referă la un cuplu primordial cer — pămînt, bărbat — femeie, Soare — Lună etc. Ca frate — soră și, respectiv, soț — soție, acest cuplu va reprezenta cosmosul creat, teritoriul sau țara detașate din haos,

---

[3] *Ibidem*, p. 177.

[4] Elena Niculiță Voronca, *Studii de folclor*, vol. I, București, 1908, p. 16.

[5] Alexander Eliot, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Dətlef-Lauf, *L'univers fantastique des mythes*, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1976, p. 18—20.

[6] Aram M. Frenkian, *L'Orient et les origines de l'idealisme subjectif dans la pensée européenne*, tom. I Paris, Librairie Paul Geunther, 1946, p. 82—85.

https://biblioteca-digitala.ro

adică organizate, și adesea el va fi personificat de întemeietorii dinastiilor regale, ai imperiilor și chiar civilizațiilor. În acest sens îi putem cita pe *Fo-Hi—Niu Kua* în China, *Puruṣa—Praeriti* în India, *Izanagi—Izanami* în Japonia, *Helios—Selene* sau *Apollo—Artemis* la greci [7].

În cazul baladei *Soarele și Luna*, cuplul primordial este reprezentat de cele două elemente astrale, deși în unele variante se păstrează aproape nealterat motivul originar al căsătoriei cerului cu pămîntul. Ileana Cosînzeana (Luna) îi spune Soarelui: „Alei! frate luminate,/ [...]/Cată-ți tu de *ceriul tău*/Și eu de *pămîntul meu*" [8]. La fel, într-o altă variantă, caracterul htonic al sorei Soarelui reiese clar: „Și-acolo că-mi ţese/Iana Sinzana,/*Sora Soarelui*/*Și-a pămîntului*" [9]. De fapt, nucleul central transmis de diferitele variante ale baladei ni se pare a fi descrierea unui complex ritual în legătură cu *nunta cosmică* a cuplului Soare—Lună. Mai mult decît atît, vom putea vedea că, în mod surprinzător pentru vechimea și caracterul ei fantastic, balada vehiculează teme și motive arhaice realizînd o structură epică unitară, pentru a descrie în două etape importante: A. *Pregătirea rituală a Soarelui (și Lunii) în vederea căsătoriei* și B. *Ceremonia sacrificiului și împlinirea parțială a hierogamiei cosmice.*

**A.** *Pregătirea rituală* cuprinde mai multe acțiuni simbolice: 1. peregrinarea Soarelui într-un timp ritual consacrat (9, $2 \times 9 = 18$ sau 10 ani); 2. probe eroice: de construcție a unui pod, a unei mînăstiri și a unei scări pînă la cer; 3. urcarea și coborîrea Soarelui (și a Lunii) pe scara care unește Pămîntul cu cerul. Să le discutăm pe rînd. Fiind vorba de un complex mitico-ritual care descrie o schimbare de statut ontologic (trecerea din starea de necăsătorit în cea de căsătorit), vom putea dezbate cîteva din momentele epice ale baladei din perspectiva mai generală a riturilor de trecere. Acestea au fost clasificate de Arnold van Gennep în rituri de separație, marjă și agregare, din care riturile de marjă constituie o secțiune importantă în logodnă și inițiere [10]. Situația desemnată prin starea de marjă se referă, din punct de vedere material și magic, la suspendarea sau oscilarea eroului între două lumi reprezentînd două nivele de statut ontic. De exemplu, în cadrul unui rit de marjă, eroul colindă zonele de trecere neutre între două teritorii vrăjmașe sau ocolește, prelungind astfel temporal, drumul drept care îl duce la țintă. În tot acest răstimp, cel ce împlinește ritualul se află într-o situație specială, tranzitorie, denumită și „perioadă de marjă", căci ea caracterizează din punct de vedere spațio-temporal faptul că el nu aparține momentan nici unei lumi și nu se înscrie pe direcția nici unei acțiuni rituale semnificative.

Etapa de peregrinare a Soarelui timp de nouă ani, de-a lungul și de-a latul țării, poate fi privită ca acțiune simbolică aparținînd unui ritual de marjă. Într-adevăr, în baladă se spune: „Dar el nu-mi răsare,/Ci va

---

[7] Mircea Eliade, *From primitives to Zen-A thematic sourcebook of the history of religions*, Londra, William Collins Sons and Co. LTD, 1977 p. 83—117.

[8] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor* (ediția D. Murărașu), București, Ed. Minerva, 1971, p. 25—26.

[9] Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Ed. Minerva, 1974, p. 3.

[10] Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Ed. Mouton, 1969, p. 14—25.

https://biblioteca-digitala.ro

să se-nsoare,/Că mi-a tot umblat/Lumea-n lung și-n lat,/Țara Românească/Și Moldovenească/Lungiș/Curmeziș/Măre, nouă ai,/Tot pe nouă cai" [11]. Într-o altă variantă, ideea de ocol ritual reiese chiar din cererea Lunii „Soare luminos,/Rău ești păcătos!/[...]/Zece ani te duci;/Zece mi te-ntorci/Pe ceri, pe pământ,/Să-ți ții legământ" [12,13].

În continuare, balada descrie o serie de acțiuni sau probe ce au drept scop *atestarea calității de erou a Soarelui*. La cererea Lunii, acesta trebuie să construiască un pod peste mare cu o mînăstire la capul podului și să înalțe o scară pînă la cer: „Io că te-oi lua,/Cum zici dumneata,/Viteaz dacă-i fi/Și te-oi bizui/De mi-ei isprăvi:/Pod pe Marea Neagră/De fier/Și oțel/Iar la cap de pod,/Cam d-o mînăstire/Chip de pomenire,/[...]/C-o scară de fier/Pîn'la naltul cer!" [14]. În legătură cu aceste probe dificile, între balada românească și corespondentele ei slave există diferențe semnificative, ce sugerează o dată în plus apartenența baladei românești la un fond mitic autohton [15]. Astfel, în baladele slave acțiunea este întru totul transpusă pe pămînt, iar eroii acesteia — muritori obișnuiți — au de îndeplinit probe ce nu depășesc forțele umane. Dimpotrivă, în balada românească evenimentele se derulează mereu într-un cadru mitic, fapt ce întreține în permanență atmosfera fantastică, iar probele impuse eroilor sînt supranormale, putînd fi îndeplinite numai de către personaje mitice, adesea cu ajutorul vrăjilor. Soarele îndeplinește probele cerute de Lună prin acțiuni magice, *se gîndește*: „Soarele pleca/Cu gîndul gîndia/Pre loc se făcea/Ce luna poftea" [16], *cheamă idolii*: „Soare de venea/[...]/Idolii-i chema./Noaptea îmi lucra/Scările de-oțel,/Le lipea de cer" [17] sau *bate din palme*: „Puternicul soare/[...]/În palme-mi bătea/Și pod se făcea/[...]/Și iar mai bătea/Scară se-ntindea" [18].

Remarcăm aici două elemente importante — *podul* și *scara la cer*. Ambele reprezintă simboluri ale trecerii între două zone sau teritorii distincte. Construcția lor pune în evidență și atestă calitățile de erou ale Soarelui (de aici provine și semnificația aproape uitată a unor cuvinte precum *pontif* de la *pontifex* —făcător de poduri). Motivul podului apare și în basme, unde probele ce au loc lîngă acesta se pot încadra unor scenarii inițiatice de tip eroic. Calitatea metalului din care este făcut podul (fier, aramă, argint, aur) reprezintă o aluzie simbolică la gradul inițierii și valoarea atributelor de erou a celui ce este supus încercării.

În cadrul etapei de pregătire rituală, o importantă acțiune a Soarelui (și Lunii) o reprezintă *urcarea la cer* pe scara ce unește cerul cu Pămîntul, adevărată coloană cosmică ipostaziind emblema lui *axis mundi* ce străbate (și unește central) diversele zone ale universului. Urcarea la

---

[11] G. Dem Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 410—415.

[12] Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, București, Ed. pentru Literatură, 1967, p. 63—67.

[13] I. Moanță, C. Dipșe, *Nunta la români*, București, Ed. Minerva, 1977, p. 27—28.

[14] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 410—415.

[15] Petru Caraman, *Fantaisie et réalité dans les poèmes épiques populaires du sud-est européen*, în „Dacoromania", no. 4, München, Verlag Karl Alber Freiburg, 1977—1978, p. 249.

[16] Colecția Reteganul, *Cîntece bătrînești*, apud. Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*, București, Ed. Carol Göbl., 1913, p. 117, nota 1.

[17] Cristea Sandu Timoc, *op. cit.*, p. 63—67.

[18] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 410—415.

https://biblioteca-digitala.ro

cer și coborîrea înapoi pe Pămînt sînt cunoscute în literatura mitologică drept *treceri paradoxale*, pentru a sublinia caracterului dificil și adesea periculos al traversării diverselor nivele cosmice. În mod caracteristic, novicii șamanilor sau eroii unor mituri se află în situația *trecerii paradoxale* între cele trei nivele cosmice (Pămînt—cer—infern), iar cel ce va reuși să realizeze această încercare transcede condiția umană, devenind șaman, erou sau spirit [19].

La fel, asemeni unui adevărat erou, *Soarele se urcă la cer*, respectiv *vizitează raiul și iadul* : „Dar el ce-mi făcea ?/Pe pod că-mi trecea, *Pe scară suia*,/[...]/*Pîn'la naltul cer.*/[...]/Iar moșul Adam/Și cu moașa Iova/De mînă-l luau,/*La rai mi-l duceau*,/*Rai că-i arătau*,/[...]/Iarăși moș Adam/Și cu moașa Iova,/Cheile lua,/*La iad îl ducea*,/*Iadul descuia*, În iad îl băga" [20]. Interesant de observat este că în multe variante ale baladei, scara la cer este urcată și de Lună : „Scara că-mi făcea,/D-*o scară de fer*,/*Pîn la-naltu cer*/*Pe ea se suia*,/La Domnul mergeau/[...]/*În iad că-i ducea*,/*Pîn iad că-i plimba*" [21] sau „Cheia c-o lua,/Poarta dăscuia/*Și-n rai că-i băga*/[...]/*Din rai că-i scotea*/*Și-n iad că-i băga*" [22]. Astfel că atît Soarele cît și Luna împlinesc *ritualul trecerii paradoxale* împreună și în urma acestei acțiuni ei pot fi considerați *eroi mitici*. Această calitate le va atesta valoarea de modele comportamentale sau paradigme de existență exemplară pentru mentalitatea populară. Ei vor reprezenta și încarna de acum încolo „legea cea bătrînă", păstrătoare de valori și sens pentru orice societate tradițională. Credem că această „lege bătrînă" la care au acces Soarele și Luna în urma *experienței eroice de urcare la cer* se referă în primul rînd la însăși *ideea de căsătorie* și abia în plan secund la aspectul moral, concret, de interdicție a legăturilor matrimoniale dintre frate și soră. Mai mult decît atît, înțelesul profund, „sensul uitat" transmis de baladă, pune în discuție referirea la *căsătorie ca o lege cosmică*, menită să reglementeze succesiunea nesfîrșită a tuturor ciclurilor de existență, de la minusculul fir de iarbă pînă la îndepărtatele astre cosmice.

Ultima probă la care este supus Soarele, construcția unei mînăstiri, merită o atenție specială. Prezența motivului *mînăstirii albe* în baladă a fost pusă în legătură cu tradiția despre templul lui Apollo din insula *Leuce* (insula Albă) [23]. Legenda română atribuie acestei mînăstiri o origine divină, căci ea a fost construită la malurile Mării Negre de sfîntul Soare care, dorind să se căsătorească cu sora sa Iana, îi îndeplinște dorințele : „— Io că te-oi lua,/[...]/Viteaz dacă-i fi/[...]/De mi-ei isprăvi ;/Pod pe Marea Neagră/[...]/Iar la cap de pod,/cam d-o mînăstire,/Chip de pomenire" [24,25]. Avem de-a face aici, așa cum subliniază R. Vulcănescu, cu un element important al credințelor trace nord-dună-

[19] Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'ecstase*, Paris, Ed. Payot, 1951, p. 419—422.
[20] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 410—415.
[21] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II, București, Ed. pentru Literatură, 1967, p. 81—94.
[22] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 3.
[23] Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*, ed. cit., p. 104—116.
[24] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 410—415.
[25] Nicolae Densușianu, *op. cit.*, p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro

rene constituindu-se într-un complex mitologic care a reflectat în acea vreme integrarea toponimică a Mării Negre în mitologia sud-est europeană [26]. Autorul observă, pe bună dreptate, că atît *Mînăstirea Albă* cît și *Podul peste Marea Neagră* pot fi considerate ca făcînd parte „dintr-un *complex toponimic* care relevă un *scenariu mitologic consacrat probelor epice de dragoste cerute Soarelui de sora lui, Luna*".

Din cele expuse mai sus putem interpreta prima parte a evenimentelor descrise de baladă ca o relatare poetică a unui complex mitico-ritual în cadrul căruia Soarele și Luna îndeplinesc o serie de acțiuni ce au ca rezultat transformarea sau atestarea lor ca eroi mitici. Această calitate eroică asigură celor două astre valoarea de modele comportamentale exemplare și, în consecință, le permite participarea în continuare la ceremonialul nunții cosmice.

**B.** Al doilea moment epic important în economia baladei este reprezentat de *Ceremonia sacrificiului în vederea nunții cosmice a Soarelui și Lunii*. Elementele care se referă la acest ceremonial sînt : 1. Doi tineri, frate și soră, urmează să se căsătorească 2. Împreună traversează un pod peste ape 3. Mireasa (dar adesea și mirele) cade în apă 4. O divinitate intervine și-i aruncă pe cer. Cei doi renasc sub forma a două astre — Soarele și Luna 5. Se pronunță o formulă magică (cel mai adesea sub forma blestemului) de legare rituală a celor doi, într-o eternă urmărire cosmică. Vom discuta pe rînd toate aceste elemente epice.

1. Căsătoria fratelui cu sora reprezintă un scenariu ritual familiar societăților arhaice, în care această practică reflecta probabil și un obicei social, astăzi uitat. Scenariul s-a păstrat însă la nivelul degradat al motivului mitic, perpetuîndu-se într-o serie de ritualuri în legătură cu religiile de mistere, cum ar fi de exemplu misterele eleusine. În cadrul acestora, mariajul dintre frate și soră constituia taina sacră a lui *hieros gamos* (ἱερός γάμος — nunta sfîntă), reprezentată dramatic în fața miștilor în cursul desfășurării misterelor [27]. Motivul căsătoriei fratelui cu sora a reprezentat un element important, vehiculat de diversele tradiții hermetice [28], în mod special de alchimie, ce a uzitat adesea de figura emblematică a lui *frater et soror mystica*, reprezentați ca *bărbat solar* și *femeie lunară*, unindu-se pentru a da naștere androginului hermetic, simbol al pietrei filozofale și al macrocosmosului. O frumoasă planșă alchimică ne prezintă cuplul frate—soră într-o „*baie* a vieții", iar deasupra lor, un personaj celest care ține în mîini *Soarele* și *Luna*. Într-o altă planșă, sulful, reprezentat ca *Soare*, și mercurul, figurat ca *Lună*, apar despărțiți printr-un *pod* ce traversează „*rîul apei eterne*" [29]. Succesiunea stadiilor procesului alchimic, după Libavius, este jalonată prin cîteva embleme importante : Soarele căzînd în mare ; eclipsă de Lună — Luna cade în mare ; faza supremă și totodată sfîrșitul procesului sînt

[26] Romulus Vulcănescu, *Toponimie mitică românească*, București, *Lucrările simpozionului de toponimie*, iunie 1972, p. 181—182.

[27] Marcu Beza, *Paganism in roumanian folklore*, Londra, J. M. Deht and Sons LTD, 1928, p. 16—19.

[28] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuse*, Paris, Ed. Payot, 1976, p. 306—310.

[29] G. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1970, p. 308, fig. 118 și p. 457, fig. 194.

https://biblioteca-digitala.ro

figurate prin emblema unui fenix dîndu-şi foc (aluzie la ideea de sacrificiu), precum şi a multor păsări zburînd din cenuşa acestuia (evidenţiind ideea genezei şi multiplicării) [30].

Această scurtă incursiune hermetică referitoare la căsătoria fratelui cu sora ne poate ajuta la reconstituirea unei ceremonii arhaice a căsătoriei Soarelui cu Luna, descrisă în baladă prin alegoria *trecerii pe pod*, a *căderii în mare* şi a *renaşterii pe cer* a celor două astre.

2. Traversarea podului, după cum am văzut, reprezintă în cazul baladei o acţiune simbolică. Ea se regăseşte în aproape toate tradiţiile, fiind legată de ceremoniile de trecere într-o serie de rituri iniţiatice, eroice sau şamanice. Rîul care se traversează este de cele mai multe ori „apa morţii"; ţărmul de la care se pleacă este lumea supusă schimbării, domeniul existenţei vizibile — *Pămîntul*, iar celălalt ţărm este lumea misterioasă şi invizibilă a unui *dincolo cosmic, celest*. Asimilînd aceste corespondenţe, *podul* poate fi privit ca un alt echivalent al *pilonului, scării* sau *axului cosmic*, căci toate leagă două nivele cosmice diferite (cum ar fi, de exemplu, cerul şi Pămîntul). Admiţînd acest izomorfism al funcţiilor simbolice, trecerea podului (apanaj al eroului solar) nu este altceva decît parcurgerea lui *axis mundi*, singurul care uneşte de fapt diferitele stări ontice ale fiinţei [31]. Putem spune, prin urmare, că cele două ţărmuri reprezintă două ipostaze sau două stări de existenţă diferite ale fiinţei, iar trecerea podului este o alegorie a schimbării de statut ontologic, adică o mutaţie dintr-o stare semnificativă (cea de flăcău, profan etc.) într-o altă stare semnificativă (cea de soţ, iniţiat, erou). Trecînd podul, Soarele şi Luna se supun de fapt ritualului mai sus amintit: „Puternicul Soare/[...]/La ea se ducea,/*De mîn-o lua,/La pod o-o ducea*/[...]/*La pod de aramă*,/[...]/*Şi, pod cînd trecea*,/Pod că zornăia" [32]. Ei se pregătesc deci ca în plan social să treacă din situaţia de necăsătorit în cea de căsătorit, iar în plan mitic să poată împlini *trecerea paradoxală* dintr-o regiune cosmică în alta, adică din Pămînt în cer.

3. Dar trecerea se efectuează între două zone de existenţă total diferite — Pămîntul şi cerul. Fiind vorba de două nivele incompatibile între ele, legătura sau comunicarea lor nu se poate face decît prin moarte. Ajungem astfel la *alegoria căderii în apă şi proba iniţiatică a morţii*. În timp ce trec podul, Luna, dar adesea şi Soarele, cad în apă; „Din rai că-i scotea,/Drumu că le da,/*P-un pod că mergea*/[...]/*Iana ce-mi făcea?*/*În urmă rămînea*/Şi-n gîrlă sărea,/Da' şi se-neca,/Soarele după ea" [33]. Această adevărată „baie alchimică" a Soarelui şi Lunii aminteşte un vechi obicei la căsătorie, cunoscut în folclorul românesc sub numele de scaldă. Iată ce spune S. Fl. Marian în legătură cu aceasta: „*În ajunul sau în ziua cununiei*, dis de dimineaţă, *atît mirele cît şi mireasa trebuie să se scalde* într-o scaldă sau baie anume spre acest scop făcută sau şi într-o apă curgătoare. *Nescăldaţi nicicînd nu se cunună*. [...]

---

[30] G. G. Jung, *op. cit.*, p. 369, fig. 142.

[31] René Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, vol. I şi II, Paris, Ed. Gallimard, 1962, p. 344—379, 380.

[32] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 410—415.

[33] Grigore G. Tocilescu, Christea N. Ţapu, *Materialuri folcloristice*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro

Această datină [...] despre care e de presupus că mai demult va fi fost împreunată cu oreșicare ceremonie, trebuie să fie foarte veche, căci amintire despre dînsa se face și în poveștile poporane" [34] (sublinierile noastre). Putem presupune astfel că episodul căderii în mare a Lunii și, în unele variante, și a Soarelui, reproduce alegoric tocmai acest obicei străvechi al *scaldei mirilor*.

Motivul băii rituale (cunoscut cu ocazia botezului, căsătoriei, libației funerare, inițierii etc.) comportă un simbolism complex, mai ales în ceea ce privește fondul de valori precreștine, arhaice. Ca o constantă însă a variatelor sale accepții, se menține ideea că „imersia în apă simbolizează regresia în preformal, reintegrarea în lumea nediferențiată a preexistenței. [...] Dar aceasta nu echivalează cu o extincție definitivă, ci cu o reintegrare pasageră [...] urmată de o nouă creație" [35]. De fapt, această reintegrare în materia primordială este chiar *moartea inițiatică*, singura ce poate lega nivele ontice fundamental diferite între ele: „Dar cînd nunta se făcea,/[...]/Candelile se stingea,/Clopotele se dogea,/[...]/*Iar mireasa, vai de ea!/Frig de moarte-o coprindea/Căci o mînă se-ntindea/* Și pe sus o ridica/*Și-n mare mi-o arunca!*" [36]. Parcă pentru a întări imaginea morții ca o regresie în haosul precosmogonic, căderea în apă a Lunii este prezentată uneori ca un adevărat cataclism cosmic: „Iei pe pod mergea/[...]/Iana-l auzea,/*În mare sărea,/Întuneric să făcea,/Podu să surpa,/Mănăstirea-asemenea*" [37]. *Procesul de schimbare de stare*, de modificare profundă a condiției de existență, mai este accentuată în unele variante de *metamorfoza* în mreană a Lunii: „În mare se arunca,/*Dumnezeu nu se-ndura;/Pe Iana nu mi-o-neca,/D-o mreniță mi-o făcea*" [38] sau: „*În mare sărea,*/[...]/Dumnezeu nu sta,/O piatră-o făcea/*Și-un pește-o-nghițea*" [39]. Metamorfoza continuă de fapt ideea mai sus formulată a morții ca regresie în preformal, iar mitologia tradițională oferă în acest sens numeroase exemple de asimilare a simbolismului peștelui cu *materia primă* și haosul precosmogonic.

Motivul scaldei înțeleasă ca regresie către origini, adică moarte, petrecută în ziua sau cu ocazia nunții, aduce în discuție ambivalența unei teme arhaice *moartea—nuntă* și *nunta—moarte*, ce apare în diverse credințe și obiceiuri vechi. Credem că tema își datorează această aparentă polaritate de termeni unui sincretism magico-religios în legătură cu cadrul mai general al ceremoniilor de trecere. Căci orice ceremonie de acest fel presupunea pentru mentalitatea arhaică o „moarte" într-un plan de existență și renașterea în altul. De fapt, în ambele cazuri este vorba, la modul cel mai general, de o trecere simbolică de pe Pămînt în cer. Să ne amintim că balada *Soarele și Luna* narează despre o nuntă specială, *o nuntă cosmică*, în care orice acțiune poate fi și un act cosmogonic. De exemplu, mireasa este o divinitate astrală iar ceremonia maritală de țesere a cămășii de mire capătă implicații cosmice: „Țese Iana, țese/

---

[34] S. Fl. Marian, *Nunta la români*, București, Ed. Carol Göbl, 1890, p. 374.
[35] Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Ed. Gallimard, 1979, p. 199.
[36] Vasile Alecsandri, *op. cit.* p. 25.
[37] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 10.
[38] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 94.
[39] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînză de mătase/Lui Soare cămașe/[...]/Iana asculta/Și se-nfricoșa,/ *Lăcrimi podidea,/Pe pînză-i picau,/Stele se făceau*" [40]. În cadrul acestei nunți, Soarele și Luna sînt confruntați cu experiența scaldei și morții rituale, pentru ca ulterior să renască sub forma celor două astre, împlinind astfel ceremonia de trecere de pe Pămînt în cer. Aceeași transgresare de planuri este valabilă pentru mentalitatea populară și cu ocazia morții, înțeleasă adesea ca o reîntoarcere a ființei la originile sale celeste sau, cu alte cuvinte, tot ca o trecere de pe Pămînt în cer.

Ca o dovadă vie a acestui sincretism arhaic au fost semnalate în folclorul balcanic elemente rituale ale căsătoriei practicate la ceremoniile de îngropăciune. 1. *Baia nupțială*, ale cărei reminescențe le putem găsi în obiceiul de a așeza un *lontroforos* (λοντροφόρος) — vas ce servea pentru abluțiunile de logodnă — pe mormînt [41]; 2. *Tinerii morți erau îmbrăcați în hainele de logodnă* și acoperiți cu ornamente. La români, „Veșmintele de cununie, dar mai ales cămașa de mire, după ce s-a sfințit nunta, nu se mai îmbracă, se păstrează pînă la moarte cînd apoi sînt îmbrăcați cu dînsele" [42]; 3. *Îngroparea era însoțită de cîntece, muzică și domnișoare de onoare, la fel ca la nuntă*. În acest sens apare și moartea ciobanului din *Miorița*, de fapt *o moarte—nuntă* la care asistă, precum la o nuntă adevărată, nănașii mari ai tradiției române — Soarele și Luna; 4. *Se aducea pe mormînt un arbore decorat, arbore ce apare și în vechile ceremonii maritale românești*: „În unele părți din România [...] este datină[...] să meargă înaintea miresei, cînd se ducea aceasta la biserică ca să se cunune, doi feciori care duc un copac (brad), împodobit cu flori [...] și pe care îl joacă necontenit pînă ajung la biserică. Acolo acest copac în timpurile vechi se azvîrlea pe biserică" [43]. Prezența arborelui la acest tip de ceremonii poate fi o referire la simbolizarea acestuia ca *axis mundi*, lîngă care se petrec tradițional aproape majoritatea schimbărilor de statut ontologic (căsătorie, inițiere, moarte).

În legătură cu cele expuse mai sus, mai putem aminti un vechi obicei mortuar cunoscut în aria balcanică sub numele de *căsătoria morților*. Obiceiul presupunea ca pe mormîntul unui tînăr necăsătorit să se sacrifice o fată ce va deveni soția sa în lumea de dincolo [44]. Ne reîntîlnim aici, din nou, cu lanțul de simboluri solidare între ele, *nuntă—moarte —sacrificiu—existență într-un alt nivel cosmic*, pe care le-am constatat și în cazul baladei *Soarele și Luna*. Este interesant de confruntat această schemă structurală cu o legendă a indienilor din America Centrală despre felul cum au apărut Soarele și Luna pe cer. Miturile povestesc că înainte, pe Pămînt nu exista zi luminoasă, nici Soarele, nici Luna. Atunci zeii s-au adunat în Teotihuacan și au stat la sfat să hotărască cine va lumina Cosmosul. În acest scop s-au ales doi zei și în cinstea lor a fost construită o piramidă. Patru zile și patru nopți s-au rugat și au postit toți zeii. Apoi s-a aprins un foc mare, iar zeii aleși s-au aruncat în foc și ulterior

---

[40] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II, ed. cit., p. 88.

[41] Tancred Bănățeanu, *Le mariage des morts et ses reflects dans le folklore indo-européen*, în „Revue des études indo-européennes", tom. IV, 1947, fasc. I-a, p. 179.

[42] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 258, nota 2.

[43] *Ibidem*, p. 366—367.

[44] Ion Mușlea, *Cercetări etnografice și de folclor*, vol. II, București, Ed. Minerva, 1972, p. 7—28.

https://biblioteca-digitala.ro

au apărut pe cer, ca Soare și Lună. Observăm că spre deosebire de balada românească, în legenda indienilor americani moartea rituală este simbolizată de arunarea în foc, nu căderea în apă, a celor doi zei [45]. Remarcăm însă același motiv al sacrificiului zeilor pentru a deveni Soare și Lună, ca și intervenția divinităților supreme, ce iau decizia asupra destinului cosmic al celor două astre.

Dar să ne reîntoarcem la baladă. O dată ritualul scaldei (moartea inițiatică) împlinit, are loc renașterea eroilor într-un alt plan de existență, cel cosmic. Această renaștere este simbolizată de *alegoria aruncării pe cer a Soarelui și Lunii*, gest ce echivalează de fapt cu un act cosmogonic, în urma căruia se declanșează succesiunea nesfîrșită a ciclurilor cosmice, norma ritmică a timpului ce va determina alternanța zilelor și nopților, a anotimpurilor și anilor. Dar calitatea de *conducător al ritmurilor universale* este un atribut tradițional divin, îndeplinit în cadrul baladei de personaje sfinte sau adesea chiar de Dumnezeu, căci el este cel care, în cele mai multe variante, execută gestul simbolic (interpretabil ca un *primum movens*) al aruncării pe cer a celor două astre: „Iana ce-mi făcea?/În urmă rămînea/Și-n gîrlă sărea,/Da' și se-neca,/Soarele după ea./Dumnezeu îi vedea,/Pe ei nu-i răbda,/*Pe ei că-i făcea,/Doi luceferei*" [46] sau „În mare cădea,/Și se afunda./*Dumnezeu nu vrea,/În mîini îi prindea,/În cer îi asvîrlea*/Și mi-i blestema/[...]/Cînd unu o fi la răsărit/Alălant să fie la apus" [47]. În unele variante întîlnim chiar *numirea cosmogonică*, căci orice lucru intră în existență magică în primul rînd prin *denumire*, după cum orice schimbare de statut ontic este asociată adesea cu o schimbare de nume. Dîndu-i un nume în cer, sfinții introduc ceremonial Luna în sfera cosmică: „Sfinți din cer venea,/Jos se scobora,/*'N palmec-o lua/*[...]/*Și-n cer mi-o azvîrlea*/Colo, moș Adam/Și cu maica Iova/[...]/*Nume că-i dădea,/Lună mi-o chema*" [48].

Dar, pentru a rezista și a rămîne viabilă, orice întemeiere presupune consolidarea magică prin îndeplinirea unui sacrificiu. Or, în concepția arhaică, pentru ca tot „făcutul" să dureze, el trebuie asociat cu sacrificiul zeilor sau al unor ființe neprihănite (tineri, fecioare, copii), considerate a fi purtătoare de forțe magice speciale, care se transmiteau astfel creației întemeiate (casă, oraș, Cosmos) [49]. În folclor, Soarele și Luna sînt cunoscuți ca niște ființe sfinte: „*Sfînta lună* și *sfîntul soare* se zice că sînt frați" ba, mai mult, Soarele și Luna sînt „mai sfinți decît toți sfinții fiindcă ne dau lumina" [50] și așa apar în baladă, căci Luna se adresează Soarelui: „*Soare luminate,/Trup făr'-de păcate,/Soare ca un sfînt/Înger pe pămînt*" [51]. Ei sînt cele două suflete nevinovate „*Tu, Ileană Cosînzeană,/Sufletel fără prihană,/Și tu, soare luminate,/Trupușor făr' de păcate!/*" care vor fi sacrificate: „*Cu ochii să vă zăriți/Dar să fiți tot despăr-*

---

[45] *Leghendi i skaski indeițev latinscoi ameriki*, Leningrad, Hudojestvenaia literatura, 1972, p. 265.

[46] Grigore G. Tocilescu, Christea N. Țapu, *op. cit.* p. 55.

[47] Nicolae Păsculescu, *Literatură populară românească*, București, 1910.

[48] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 410—415.

[49] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, Editura Publicom, 1943, p. 33—41.

[50] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului*, București, Ed. Minerva, 1970, p. 118—120.

[51] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II, ed. cit., p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro

*țiți./Zi și noapte plini de dor,/Arși de foc nestingător,*/Vecinic să vă alungați" [52], pentru ca universul creat — Cosmosul — să dureze: „*Ceriul să cutreierați,/Lumile să luminați*", căci orice întemeiere sfîntă este o creație sacră, un *sacrum facere*, adică un sacrificiu.

Regăsim în această frumoasă sugestie poetică a baladei despre *dragostea sacrificiu care susține lumea* vechea concepție familiară cosmogoniei orfice, a erosului ca principiu cosmic care statornicește mișcarea, armonia și ordinea în Univers [53]. De altfel, afinitatea baladei *Soarele și Luna* cu tradiția orfică a mai fost semnalată și în altă parte [54], în legătură cu realitățile spirituale greco-traco-gete ce au contopit creator figura mitică a lui *Apollo* și a preotului său poet, *Orfeu*. O variantă a baladei întărește aceste aluzii, căci în urma dragostei nefericite a Soarelui și Lunii, nevoiți să se alerge etern pe cer, toate cele cîte ființează pe Pămînt sînt investite cu puterea cosmică a gestației și fertilității: „*Noi să-i logodim,/Și să-i osîndim ;*/De cer s-aline,/Să le meargă bine,/*Pămînt să-nflorească,/Ierburi iar să crească,/Ei călătorească,*/Ceru covîrșească:/Da' nu să-ntîlnească,/Și să se iubească!" [55]. Constatăm aici concepția arhaică a unei solidarități magice între *hieros gamos*, *moartea violentă* (sacrificiul) și *fertilitate*, un complex de motive mitice, familiar de altfel și misterelor eleusiene.

Așa cum am văzut, discutînd diversele categorii ale creației mitice, facerea cosmică este uneori însoțită sau mai bine zis completată de proferarea unei formule rituale cu scopul de a întări sau consolida magic rezultatul acțiunii creatoare. În cazul baladei această formulă rituală apare într-o ipostază degradată, cea a blestemului: „Dumnezeu nu se-ndura;/Mreana din mînă-i lua,/Sus pe cer mi-o arunca,/Luniță că mi-o făcea/*Și din gură-i blestema/De-alergat să v-alergați/Dar în veci să nu* vă prindeți" [56]. Integrabil categoriei speciale a *cuvintelor de putere* [57], blestemul astrilor pecetluiește ritual nunta cosmică, suspendînd-o de fapt în punctul său culminant — căci nunta nu este împlinită pînă la capăt —, prin sacrificiul dragostei celor două astre care nu se vor mai întîlni de acum încolo niciodată. Prin această formulă de legare magică se dă însă viață Cosmosului.

Balada se încheie cu o formulă funcțională asemănătoare celei consacrate în basm (de tipul *a fost odată ca niciodată*), expresie ce justifică apartenența materiei epice la domeniul exemplar al mitului. Ea a narat un eveniment petrecut în *illo tempore*; „*Că d'atunci s-a fapt*,/Lună luminat,/Să trăiești cu drag./*Așa c-a fost dat*" [58,59], eveniment cu reper-

---

[52] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 26.

[53] W. K. Guthrie, *Orphée et la religion greque*, Paris, Ed. Payot, 1956, p. 117; Ion Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, București, Ed. Univers, 1976 p. 89, 196, 243.

[54] Vasile Tomescu, *Muzica daco-romana*, vol. I, București, Ed. Muzicală, 1978, p. 43. Autorul susține că etimologia numelui lui Orfeu este apropiată de sanscritul Ribhus, epitet al lui Indra, zeul Soarelui.

[55] Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, București, Ed. pentru Literatură, 1967, p. 63—67.

[56] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. XLVI.

[57] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Segers, 1974, p. 157.

[58] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 25.

[59] Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 186.

https://biblioteca-digitala.ro

cusiuni *de atunci* încolo asupra întregii istorii și devenirii cosmice: „*Și d-atunci rămase,/Lumea cît o fi/Și s-o pomeni,*/Că ei se gonesc/Și nu se-ntîlnesc/Lună cînd lucește,/Soarele sfințește;/Soare cînd răsare,/Luna intră-n mare" [60].

Considerațiile mitologice de mai sus ne-au oferit posibilitatea unei decriptări, în sensul unei interpretări stratificate, a temelor și motivelor vehiculate de baladă (profane, păgîne, creștine), în care materia epică primară aparține fără îndoială unui substrat arhaic ce a elaborat și perpetuat creator mitul frăției și dragostei dintre Soare și Lună, într-un context cosmogonic de veche tradiție universală. Dar receptarea unui eveniment mitic de către mentalitatea populară este un fenomen complex, cu răsfrîngeri multiple în folclor. De exemplu degradarea mitului, povestea exemplară a nunții cosmice a Soarelui și Lunii, dar nu și dispariția sa completă, pot fi depistate prin prezența încă activă a structurilor sale, în diverse fragmente de creație folclorică. Putem grupa aceste fragmente mitice în legătură cu două motive principale: 1. *mirii în ipostaza de Soare și Lună*; 2. *Soarele și Luna ca nași la ceremonia nunții.*

1. Identificarea mirelui și a miresei cu Soarele și Luna continuă și perpetuează unul din principalele mecansime de funcționare a gîndirii mitice: permanenta raportare a oricărei acțiuni umane la modelul său exemplar, eroic, la ceea ce au făcut *odată*, la origini, zeii. Precum *atunci odată*, Soarele și Luna s-au căsătorit și au întemeiat Cosmosul, vor face acum, în plan uman, mirii, identificîndu-se simbolic cu astrele. La întoarcerea de la biserică, nevestele ce însoțesc pe mireasă cîntă următorul cîntec: „Nu știu *luna* s-a ivit/Ori *soarele* a răsărit,/Ori *mirele* a-nflorit/Ori mireasa s-a gătit" [61]. În tradițiile populare românești, *Soarele* e privit ca tînăr *holtei*, iar *Luna*, ca *fată mare*, ursiți a se căsători [62]. Într-un *Colind al Soarelui*, Soarele este chiar mirele a cărui nuntă este serbată: „Umblă Soare să se-nsoare,/*Dar nu-i Soare să se-nsoare/Și-i X tînăr călare*" [63]. În acțiunile sale mirele imită, se identifică cu Soarele, adică face ritual ceea ce a făcut odată exemplar Soarele, căsătorindu-se cu Luna. Multe orații de nuntă încep cu schema tip a *vînătorii rituale* la care trebuie să participe simbolic mirele, actualizîndu-se ocolul mitic al Soarelui înainte de a cere Luna de nevastă: „Al nostru tînăr împărat/Dimineața s-a sculat./[...]/Pe cal negru-a-ncălicat,/[...]/Și-au plecat/La vînat,/Și au vînat;/Cîmpiile cu florile/[...]/Văile cu apele/[...]/Și codrii cu fiarele,/*Și-au vînat/Cît au vînat/Și nemica n-au aflat*" [64].

Urmînd același model sau conformîndu-se aceluiași ritual, fata nu se mărită cu tînărul X ci cu însuși Soarele, așa cum ne sugerează un cîntec popular, adevărată invocație magică a iubirii: „Fă-mă Doamne ce mă-i face/Fă-mă roată stelelor/În calea rusaliilor/Unde fiul de rusal/Umblă călare pe cal,/Pe cal alb ca lebăda/Și-nconjoară Dacia/[...]/

---

[60] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 410–415.
[61] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 448.
[62] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 118.
[63] Nicolae Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții populare românești*, București, Ed. Minerva, 1975, p. 14.
[64] I. Moanță, C. Dipșe, *op. cit.*, p. 27–28.

https://biblioteca-digitala.ro

Faţa lui sloboade raze/De nu poate om să-l vază/Numai eu la el cătam./ Fă-mă *Doamne ce* mă-i face/Fă-mă roata stelelor/În calea rusalelor/Să mă fac mireasa lui" [65].

2. Cel de-al doilea motiv în jurul căruia s-au cristalizat elemente mitice legate de nunta cosmică a celor două astre îl reprezintă *rolul de nuni (naş şi naşă) al Soarelui şi Lunii la ceremoniile maritale.* Firesc, eroii nunţii cosmice primordiale, Soarele şi Luna, îi vor însoţi de acum încolo, ca naş şi naşă, pe miri, în timpul căsătoriei lor pământene, ipostaziind un model exemplar. Într-o doină din Bucovina o fată îndeamnă pe iubitul ei să o răpească de la mamă iar după răpire cei doi tineri se încredinţează Soarelui şi Lunii pentru a se cununa: „Vin la mama de mă cere.../De m-a da, de nu m-a da,/Scrie-n carte că-s a ta[...]/Pe fereastră m-oi fura/[...]/După ce ne-om depărta/*La soare ne-om încredinţa/La lună ne-om cununa*" [66]. Într-o baladă populară din ţinutul Sibiului, *Ion Brad şi soru-sa*, găsim un puternic ecou al ceremonialului nunţii celor două astre: „Maică, măiculiţa mea/Să-mi dai mie pe soru-mea./Ţara, lumea am ocolit/Ca şi dînsa n-am găsit,/[...]/— După tine-oi da-o eu/ De mi-i face, puiul meu/Pod de-aramă/Peste vamă/Pod de-argint/Peste pământ/Scăricică pîn la soare/Să vă fie nănaş mare/Şi lunuţa/Nănăşiţa" [67]. Remarcăm în citatele de mai sus amănuntul, neverosimil din punct de vedere social, dar explicabil din perspectiva ceremonialului mitic, că feciorul se adresează „mamei pentru a cere pe sora sa de nevastă". Acelaşi ecou sau efect de contaminare a unui substrat mitic degradat, în raport cu creaţia folclorică vie care-l vehiculează, este prezent în balada *Nunta*, unde feciorul se adresează mamei astfel: „— Mamă, cîte mi-ai zis,/Le-am făcut ca şi în vis,/Dă-mi acum pe soră-mea,/ [...]/— Bine! o vei căpăta,/Dacă tu îmi vei chema/Luna de cumătră mică/Să-mi fac nunta fără frică,/Soarele cumătru mare/Să cunun fără supărare" [68]. Într-o altă variantă a tipului de baladă citat mai sus, se spune: „Soră dragă, surioară/Îmbracă-te-n rochioară,/[...]/Şi haidem la cununie,/Că tu ce mi-ai poruncit/Frumos toate s-au gătit!/Soră-sa Margalina/Din gură mi-i cuvînta:/— La biserică n-oi pleca/Pîn'ce tu nu ţi-i chema/Sfîntul soare/Nănaş mare,/Sfînta lună/Mare nună,/Şi steluţe/De druşcuţe/Luceferii vătăjei" [69].

Dar una din cele mai poetice forme de circulaţie a unor motive mitice în legătură cu nunta Soarelui cu Luna este balada *Mioriţa* [70]. După cum se ştie, balada narează despre o căsătorie specială — *moartea—căsătorie* — şi în lumina celor prezentate mai sus, putem observa că la acest ceremonial, ca la orice act ceremonial de nuntire petrecut în lumea oamenilor, asistă ca naşi cei doi eroi cosmici primordiali, Soarele şi Luna: „Iar tu de omor/Să nu le spui lor,/Să le spui curat/Că m-am

---

[65] Elena Niculiţă Voronca, *Studii de folclor*, vol. I, Bucureşti, 1908, p. 18.

[66] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 151—152.

[67] Miron Pompiliu, *Balade populare române*, Iaşi, 1870, apud S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 210—211.

[68] Athanasie M. Marienescu, *Balade populare*, tom. I, Pesta, 1859, p. 31, apud S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 211—212.

[69] *Ibidem*, p. 212.

[70] *Ibidem*, p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro

însurat/C-o mîndră crăiasă/A lumii mireasă,/[...]/Soarele și luna/Mi-au ținut cununa" [71]. Găsim prezente aici, și aceasta nu trebuie să ne mire, luînd în considerare faptul că materialul folcloric se actualizează printr-un continuu proces de contaminare și sincretism al temelor, ambele motive legate de nunta cosmică a Soarelui și Lunii. Pe de o parte, Soarele și Luna participă ca naș și nașă la ceremonia nunții, pe de altă parte, este prezent și motivul identificării mirilor cu unul din cei doi aștri, căci ciobanul nu se însoară cu o mireasă oarecare ci cu „mireasa lumii", ceea ce pentru spiritualitatea arhaică înseamnă chiar *Luna*. Nu trebuie omis nici faptul că una din importantele funcții mitice ale Lunii era aceea de *zeiță a morții* (amintim în acest sens pe *tripla Hekate* — în cer Luna (Selene), pe pămînt *Artemis* și în infern *Persephone*), precum și cazul mai general al numeroaselor divinități lunare care sînt în același timp htoniene și funerare [72]. Interpretată din acest punct de vedere, adică înțeleasă ca o nuntă cu Luna în ipostaza sa de zeiță a morții, *moartea —nuntă* a ciobanului din *Miorița* poate fi privită ca simbolizînd ceea ce în concepția tradițională a însemnat unul din cele două aspecte ale unei teme ambivalente fundamentale: *nuntă—moarte*, *moarte—nuntă*. Această bipolaritate de înțelesuri pare să reflecte complexistatea unor rituri de trecere care afectau profund nivelul de statut ontic al ființei vizînd reintegrarea sau redarea acesteia originilor sale celeste, primordiale.

Din cele expuse mai sus putem trage concluzia că imaginea celor două astre — Soarele și Luna — a impresionat în mod profund spiritualitatea noastră arhaică, constituindu-se într-un bogat complex mitico-ritual ce poate fi interpretat ca o adevărată mitologie românească a Soarelui și Lunii. Această mitologie transpare în numeroase creații folclorice (povești, legende, colinde, orații etc.), dar își găsește expresia cea mai poetică și în același timp cea mai autentică în corpusul de motive păstrate asemeni unui tezaur de spirit, în balada *Soarele* și *Luna*.

Dincolo de superpozițiile (de altfel neesențiale) ale elementelor creștine — numele unor eroi (Adam, Eva, Dumnezeu), morala religioasă ce interzicea căsătoria dintre frate și soră etc., dincolo de unele asemănări și paralelisme cu tradiția greacă preelenică precum și cu mitologia greco-romană, balada a păstrat intact întreg fondul ancestral de motive și elemente rituale, specifice substratului autohton și în același timp solidare unei străvechi tradiții universale.

Relatînd despre originea mitică a unui Cosmos viu, întemeiat prin moartea rituală — *nunta moarte* — a Soarelui și Lunii, care a pus în mișcare sau a declanșat succesiunea nesfîrșită a ciclurilor de lumină și întuneric, zi și noapte, viață și moarte etc., balada *Soarele și Luna* poate fi privită ca unul din cele mai vechi și în același timp cele mai poetice texte cosmogonice românești.

---

[71] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 12.
[72] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Ed. Payot, 1960, p.15[illegible].

https://biblioteca-digitala.ro

# RAPORTUL TERMEN/RELAȚIE ÎN STRUCTURILE DE RUDENIE

ALINA IOANA CIOBĂNEL

În cercetarea relațiilor de rudenie, terminologia este o direcție principală de investigare [1], antropologia culturală operînd cu tipuri de înrudiri delimitate, preponderent, la nivelul acesta [2]. Demersul este justificat de logica limbii, atît la nivel lingvistic cît și la nivel antropologic [3], dar existența unor semanteme diverse, la nivel etnografic, relevă necesitatea discutării diverselor contexte în care termenii apar.

Complexitatea și importanța relațiilor de rudenie le face să fie performante în contexte extrem de diverse, cu un grad diferit de formalizare, inclusiv terminologică. Datorită acestui fapt se produc numeroase mutații, uneori „împrumuturi" de la un context la altul, ceea ce la o privire superficială poate duce la confuzii. În fapt, în cadrul unei comunități rurale date, normarea contextuală este extrem de precisă. De aceea, pentru o corectă înregistrare și interpretare a terminologiei este necesară fixarea contextelor și stabilirea momentelor în care gliseză.

Menționez că în discuția care urmează am evitat, pe cît posibil, folosirea termenilor de rudenie cu o circulație zonală foarte restrînsă, ca și a regionalismelor, pentru că nu mi s-au părut relevante pentru subiectul abordat.

Ca punct de plecare, am ales seriile terminologice formate de tipurile de înrudire. Toate au ca punct de referință *ego*-ul, deoarece numai astfel este posibilă ordonarea lor, pe generații ascendente și, respectiv, descendente pe linii colaterale, care stabilesc gradele de rudenie.

*Tipul de înrudire prin consangvinitate*, marcat terminologic, arată astfel :

| | | |
|---|---|---|
| străbunic/ă | | străbunic/ă |
| bunic/ă | | bunic/ă |
| tată | | mamă |
| frate | *ego* | soră |
| nepot/nepoată | fiu/fiică | nepot/nepoată |
| | nepot/nepoată | |
| | strănepot/strănepoată | |

[1] Alan Barnard, Anthony Good, *Research practices in the study of Kinship*, London, Academic Press, 1984, p. 37.

[2] Vasile Scurtu, *Termeni de înrudire în limba română*, București, E. A., 1966.

[3] Andre Jacob, *Anthropologie du langage*, Liege — Bruxelles, 1990, p. 64—65.

Anuar l. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 49—54



https://biblioteca-digitala.ro

Cu grade diferite de filiaţie, în aceeaşi serie de consangvinitate se înscriu, ascendent şi, respectiv, paralele cu *ego*-ul :

| | | | |
|---|---|---|---|
| unchi/mătuşă | bunic/ă | bunic/ă | unchi/mătuşă |
| unchi/mătuşă | tată | mamă | unchi/mătuşă |
| văr/verişoară | *ego* | | văr/verişoară |
| nepot/nepoată | | | nepot/nepoată |

Toţi termenii consemnaţi sînt termeni de referire. Numai o parte a lor funcţionează şi ca termeni de adresare, în contexte anume, care vor fi discutate. Am folosit modalităţile cele mai comune de referire, în toate zonele ţării, fără a încărca schema cu variantele regionale sau de interes strict local şi nici cu formele diminutivale (care, de altfel, au o folosire extrem de redusă ca termeni de referire). Totuşi se impune, dată fiind marea lor răspîndire, să fie consemnaţi : „tata-moşu", „moşu", „tata mare", „bît(u)" pentru „bunic".

*Tipul de înrudire prin afinitate* are următoarele mărci terminologice :

mamă—tată) socru—soacră/ /cuscru—cuscră/ /(mamă—tată)socru—soacră

| | |
|---|---|
| noră | ginere |
| *(ego)*soţ — soţie *(ego)*... | *(ego)*soţie — (*ego*)soţ |

Şi în acest caz funcţionează serii paralele : cumnat/ă (frate, soră soţie) *(ego)*soţ—soţie*(ego)*(frate, soră soţ), ca şi seriile de veri prin afinitate, cu posibilităţi de multiplicare în funcţie de numărul rudelor consangvine ale fiecăruia dintre soţi.

*Tipul de înrudire spirituală* are un număr mai redus de mărci terminologice, deoarece şi relaţia conţine doar trei statuturi (donator, primitor şi donator—părinţii primitorului) :

(tată—mamă) / /cumătru—cumătră / / naş—naşă
(fiu/fiică) fin/fină/fin—fină

Există variante zonale importante, dată fiind răspîndirea lor, şi anume : nun/nună, pentru naş/naşă.

Spre deosebire de terminologia de înrudire consangvină şi prin afinitate, cea de înrudire spirituală nu a fost ordonată pe statut de vîrstă (generaţii). Naşii pot avea, cîteodată, vîrste apropiate de cele ale tinerilor căsătoriţi. Schema termenilor de înrudire spirituală marchează statutul de prestigiu social şi ceremonial al naşilor. Din acest punct de vedere, bipolaritatea naş—fin, indiferent de context, este univocă. Deşi limitat ca număr de statuturi, acest tip de înrudire spirituală, prin instituţia „naşului de baştină", a tins să formeze serii de neamuri donatoare şi, respectiv, primitoare, extinse la întreaga comunitate sătească. Univocitatea statutelor este marcată şi de faptul că „naş"/„naşă" („nun"/„nună") sînt folosiţi atît ca termeni de adresare cît şi ca termeni de relaţie, în timp ce „fin"/„fină" alternează, în adresare, cu numele propriu.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate că nu păstrează interdicția incestului în măsura în care o face relația naș—fin, și relația moașă—nepot poate fi încadrată în rudenia de tip spiritual.
Terminologic, ea se prezintă astfel :

(tată—soră) moașă/moș
(fiu/fiică) nepot/nepoată

Și în acest caz relația este univocă, iar termenii funcționează după modelul naș—fin.

*Ieșirea din normă* apare ca urmare a unui accident biologic sau social. Impactul se produce, inițial, la nivelul ambelor înrudiri, de consangvinitate și afinitate, propagîndu-se ulterior numai la nivelul consangvinității. În fond, este vorba de reacția față de un context nou la care sistemul încearcă să se adapteze, fără a-și modifica structurile.

Schema terminologiei (în care am inclus toate ieșirile din normă posibile) arată astfel :

| | | |
|---|---|---|
| (tată) tată vitreg | | (mamă) mamă vitregă |
| (frate) frate vitreg | | (soră) soră vitregă |
| | *ego* | |
| fiu (fiu vitreg) | | fiică (fiică vitregă) |

Terminologic, ieșirea din normă afectează foarte rar și nesemnificativ seriile paralele, ca și cele consangvine și afine de gradele II și III ascendent și, respectiv, descendent. De asemenea, nu are nici o influență asupra înrudirii de tip spiritual.

O situație specială o are copilul din flori, termen de referire și de adresare peiorativă. Dacă este integrat, social, în familie, atunci se integrează schemei ca și un copil legitim. Dacă nu este acceptat sau este recunoscut tardiv, va avea dreptul să folosească numai termenii de referință, iar dintre cei de adresare, doar pe aceia corespunzători filiațiilor care l-au recunoscut ca atare.

Termenii pe care i-am discutat mai sus aparțin *timpului cotidian*, deci sînt folosiți în contextul obișnuit al existenței de zi cu zi. Există însă o serie de termeni ce apar în *context ceremonial*. Atunci încep să fie performați și, în funcție de rolul și/sau statutul pe care le desemnează, au sau nu o existență limitată temporal. De fapt, în context ceremonial există două categorii diferențiate de termeni : cea care acoperă o realitate de înrudire spirituală, inițiată ceremonial, care persistă una sau mai multe generații, și categoria termenilor care sînt „împrumutați" din cotidian, cu o durată limitată la perioada ceremonialului.

Din prima categorie fac parte termenii : naș/nașă, fin/fină, nepot/nepoată, cumătru/cumătră.

În zonele în care instituția nașului de botină este respectată, ieșirea din normă este marcată de „naș de ploscă", opusul celui moștenit, care însă funcționează, după momentul ceremonial, conform modelului tradițional.

Această categorie cuprinde și o serie de sintagme care au în componență un termen al înrudirii consangvine de gradul I. Sînt termeni compuși ce corectează o ieșire din normă, încercînd să refacă sistemul de

https://biblioteca-digitala.ro

înrudire descompletat accidental : tată jurat, mamă jurată, frate jurat, soră jurată. Termenii desemnează rude (de gradul II sau III) sau chiar persoane neînrudite (situație puțin frecventă) care, printr-un ceremonial care are loc o dată cu înmormîntarea tatălui, mamei etc., capătă rolul și statutul celui decedat, pe care le vor menține tot timpul vieții.

Deci o dată ieșiți din ceremonial, termenii intră în cotidian cu semnificantul primului element al sintagmei, păstrat și ca termen de adresare. Sintagma va rămîne ca termen de referire, marcînd diferența dintre cotidian și ceremonial.

A doua categorie desemnează roluri și statuturi cu funcție limitată strict la durata ceremonialului : frate de mire/ginere /mireasă, soră de mire/ginere/mireasă, cumnat de mînă etc. Sînt folosiți ca termeni de referire ; ca termeni de adresare se întrebuințează numele proprii. Cuvintele care intră în componența sintagmei relevă statutul celor care sînt astfel denumiți în cadrul ceremonialului, relația lor cu principalii actanți.

În contextul cotidian coexistă, practic, alte cîteva contexte : spațial, cronologic, afectiv, social, avînd și puncte de glisare între ele.

*Contextul cronologic*, care are la bază axa cronologică, cunoaște un dublu rol : pe de o parte, permite stabilirea unei relații conforme cu vîrsta indivizilor, pe de altă parte, instaurează o relație în care diferența de vîrstă presupusă se conformează mai bine raporturilor sociale sancționate prin normă sau dorință.

Prima funcție este ilustrată prin marea frecvență a termenilor din categoria „bade", „nene", „lele", „țață", „nană" etc., ce formează o serie compact reprezentată pe tot teritoriul țării. Sînt termeni de adresare și referire cotidiană, această din urmă calitate pierzîndu-se în context oficial (sînt înlocuiți de marca termenului normă pentru gradul de rudenie respectiv). Desemnează, prin raportare la *ego*, individul superior ca vîrstă, în cadrul aceluiași grad de rudenie (frate—frate, soră—soră sau cumnat—cumnat etc.), sau o relație dintre grade apropiate, dar întotdeauna de la inferior la superior (nepot—unchi, nepoată—mătușă), marca terminologică schimbîndu-se în funcție de sexul celui superior și nu de *ego*.

Deci contextul cronologic prevalează asupra statutului de rudenie. A doua funcție este evidentă în folosirea acestor termeni pentru a desemna orice persoană mai în vîrstă, indiferent de faptul că există sau nu o relație de rudenie. Astfel, „bade . . ." poate desemna orice bărbat sau femeie mai în vîrstă, prin raportare la *ego*. De fapt, contextul cronologic impune o evidențiere a diferenței de statut, marcată terminologic. În același context apare folosirea lui „mamă", „tată" în dublu sens, de la bătrîn la tînăr și invers, numai ca termeni de adresare, singura situație de reversibilitate a unor termeni cu o atît de puternică încărcătură de rol diferențiat.

De fapt este vorba de o glisare a două contexte, cel *afectiv* și cel *cronologic*. Numai ca termeni de adresare, unisens, de la bătrîn la tînăr, în aceeași suprapunere de contexte, apar și „băiatul meu" sau „fata mea", fără a semnifica rudenia consangvină de gradul I.

*Contextul afectiv*, în afara situațiilor discutate anterior sau a diverselor variante diminutivale, duce și la folosirea unor termeni de tipul „mamă de salcă", „mamă de scoarță, plop" pentru „mamă vitregă", prin opoziție cu „mamă dulce", „mamă bună". Apare frecvent folosirea

https://biblioteca-digitala.ro

lui „frate", „soră" pentru a desemna un „cumnat", „cumnată" sau „văr", „vară", sau chiar a unei persoane ce nu aparține sistemului de înrudire al *ego*-ului.

O situație aparte o au „frate/fîrtat", „soră/surată", la care contextul afectiv se suprapune celui ceremonial. Se leagă fîrtați sau surate persoane apropiate afectiv și se vor numi ca atare după săvîrșirea ceremonialului.

O glisare se produce și între *contextul spațial*, cel cronologic și contextul afectiv; astfel, unchiul care locuiește lîngă *ego* este numit cu „nene", „bade", „neică" etc., în funcție de specificul zonal, în timp ce unchiul care stă la oraș este numit ca atare. Același comportament se întîlnește și în cazul altor termeni de rudenie de gradul II sau III, cosangvin și afin.

Cele discutate au evidențiat rolul contextelor în mutațiile semantice ale termenilor. Statutul social superior *ego*-ului stabilizează. Astfel, *contextul social* rigidizează poziția mărcilor de rudenie, așa cum se întîmplă în cazul lui „unchi" sau „mătușă", numiți întotdeauna ca atare, indiferent de vîrstă sau afectivitate.

O situație similară o au „mamă" și „tată" (cu excepția contextului afectiv discutat anterior și în care, de altfel, sintagmele apar, în general, prin opoziție), dar de această dată este vorba de extrema importanță a relației părinți—copii în *contextul familial*, al rolurilor vitale ale tatălui și mamei.

Seria de termeni „frați de ocină/de/ocol,/de moșie/de funie" ne introduce în *contextul istoric*. Termenii prezintă realități ale satului devălmaș, ca și „frații mari" și „frații mici", prima și, respectiv, a doua generație din bătrîni — primii fondatori ai satului. În acest caz este vorba de împrumutarea unor termeni din relațiile de rudenie pentru a marca realități ale *dreptului cutumiar*. Deci s-a produs un transfer între *contextul terminologiei de familie cotidiene și contextul juridic*, în fapt, dintr-o sferă semantică, în alta.

Fără a intra în analiza detaliată a tuturor contextelor în care intră termenii de rudenie, schimbîndu-și complet semantemul, trebuie totuși semnalat faptul că această translare se face, de obicei, prin folosirea unuia dintre sensurile secundare ale termenului care glisează; de exemplu, acesta este cazul expresiei „ca în sînul mamei", cînd se evidențiază binele, confortul, stări psihice induse de către mamă copilului, sau „ca un frate", uzitîndu-se ideea înțelegerii, lipsei de egoism, într-o relație de perfectă egalitate.

Exemplele pot fi numeroase, dar am tratat doar tangențial acest aspect, deoarece tema propusă este mișcarea termenilor de rudenie între diferite contexte, fără ca aceștia să-și părăsească marca de înrudire. Din același considerent nu am luat în discuție nici formulele de adresare de tipul „mă", „bre", „fa" etc. O interesantă situație este creată de tipul de referire „fii-ta", „maică-ta" etc., în care termenul de rudenie este riguros folosit, ca realitate de rudenie, dar adjectivul posesiv glisează spre afectivitate; în acest caz însă, termenul de rudenie nu este afectat, deci nu constituie obiectul materialului de față.

Posibilitatea existenței, în mai multe contexte, a aceluiași termen, va fi exemplificată de „moș":

https://biblioteca-digitala.ro

**1.** Context de înrudire
**1.1.** Context cotidian
**1.1.1.** Context cronologic
— **moș** = unchi consangvin sau afin, pînă la gradul IV de înrudire, ca termen de referire și de adresare
— **moș** = bunic, străbunic, monotermen sau în sintagme (referire sau adresare)
**1.2.** Context cutumiar
— **moș** = soțul moașei
**2.** Context de relații intercomunitare
**2.1.** Context cotidian
**2.1.1.** Context cronologic
— **moș** = orice persoană foarte în vîrstă (termen de adresare și referire)
**2.1.2.** Context istoric, de drept cutumiar
— **moș** = străbuni întemeietori ai satelor (de referire)
**2.1.3.** Context afectiv
— **moș** = o persoană tînără, care se poartă ca una în vîrstă (cu ironie sau admirativ, de adresare).

Am dorit demonstrarea faptului că orice termen se performează într-o relație, dar relația însăși funcționează într-un context, iar între relație și context există o interdependență marcată și de posibilitatea glisării termenilor, o dată cu schimbarea contextului. Pentru că „mecanica lingvistică are un rol de mediere; deasupra comportamentului cu obișnuințele lui pragmatice, ea permite accesul individului la noi capacități structurale" [4].

## The term/relationship relation in kinship

*(Abstract)*

The relation between terminology and reality itself is well known, therefore the terminology covers and discovers a reality. The paper deals with the kinship terminology from the contextual view. The paper presents the graphic typology of the three main possibilities of kinship: blood kinship, affinity kinship and spiritual kinship, these being connected through their own terminology. But the reality is performed in various contexts; furthermore, the context itself requires a specific term, with a specific meaning. Thus, the change of the context leads to a change of the meaning of the term. So, there are a lot of possibilities for the same term to aquire a new meaning, owing to a new context. The principal contexts: historical, affective, of period, of the type of kinship and so on are discussed. The paper underlined the importance of a better understanding of the contexts in which the terminology is performed in the study of the kinship itself.

[4] *Op. cit.*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro

# SINCRETISMUL LIMBAJELOR ÎN MODELUL DE ROL AL OBICEIURILOR POPULARE

GERMINA COMANICI

Definim conceptul de rol în obiceiurile populare într-o formulare proprie — întrucît în literatura etnologică tema este inedită — ca model organizat al comportamentului la o anumită poziție a individului într-un ansamblu interacțional, socialmente instituit, vehiculînd un cumul de limbaje care servesc în globalitatea lor unor funcții bine articulate. Obiceiurile populare sînt acte de cultură, desfășurate la nivelul extracotidianului, și aparțin unui cadru social cu gradul cel mai avansat de comunitarizare.

În cultura populară, raportîndu-ne la conceptul de rol, se conturează deopotrivă atît existența modelului sau patternului — pentru a folosi un termen de circulație internațională consacrat — dar și o permanentă acțiune în rol, care îi asigură viabilitatea. Rolurile în obiceiurile populare se creează pe un sistem de valori, cu un model concret de realizare, într-un raport de determinare între interpretul — posibil și creator — și colectivitatea prezentă care receptează, dar și cea precedentă, care a contribuit la realizarea modelului. *Astfel schema de rol, ca element al patternului cultural, este o rezultantă de generații.*

Teoria rolului nu poate fi conturată fără a o raporta la *teoria comunicării.* Văzute în perspectivă semiotică, obiceiurile se integrează caracterului generalizat de act de comunicare, pe care îl reprezintă folclorul ca limbă, în accepția largă a termenului [1]. Masa de mesaje, realizată prin performarea rolurilor în cadrul obiceiurilor, este simultan corelată cu două fenomene: *cel de comunicare și cel de semnificare.* Ca fapte culturale obiceiurile instituie un mod *intensiv, forte de comunicare,* în care fiecare element nu este neutru, ci purtător de sens și valoare. Cultura în sine afirmă forme de medieri simbolice, cultura folclorică mai amplu și persistent, creîndu-se un univers semnantic cu valoare simbolică de natură socială. Cultura de tip oral este o cultură eminamente semnificabilă în toate componentele sale, fiindcă în actul de comunicare realizat prin performarea rolurilor în cadrul obiceiurilor se creează, ca un mecanism specific, un plan dublu de referință: nu numai cel dintre locutor și auditoriu, deci între membrii aceleiași comunități, dar și comunicarea între uman și mitic.

Abordăm tratarea modelului de rol în perspectiva unui nucleu generator de limbaje, aflat sub control sociocultural, tocmai prin selectarea

[1] Mihai Pop, *Le fait folklorique, acte de communication,* în „Acta Ethnographica Academiae Scientarum Hungaricae", tom 19, 1970, p. 320.

Anuar I. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 55—69

https://biblioteca-digitala.ro

unor modalităţi de emitere specifică. Cînd ne referim la modelul de rol avem în vedere potenţialitatea semnelor, integrate în stocuri, adaptate unor posibilităţi combinative specifice codurilor. De fapt, aplicăm dihotomia dintre potenţialitatea limbajelor (corespunzînd noţiunii de *langue* vehiculată în literatura lingvistică de specialitate), urmînd ca într-un alt context să tratăm actualizarea, performarea codurilor prin mesaj (corespunzînd noţiunii lingvistice *parole*). Ca să corespundă noţiunii de model, acest *unitas multiplex*, care este invarianta sau arhetipul rolului, trebuie să fie recognoscibil ca un tot, în care sînt acceptate toate articulaţiile şi nivelele modelului. Modelul trebuie văzut ca o schemă comunicaţională oportună, consacrată, cu valoare socioculturală, datorat unor constante culturale, semantice şi funcţionale. Există în constituirea modelului o anumită ordonare a limbajelor, ceea ce am putea denumi *o sintaxă a rolului*, acea ierarhizare, ordine interioară care să prezinte rolul ca „un proiect cu sens unic", pentru a folosi o sintagmă formulată de Georges Vignaux [2].

Subliniem ca un fapt caracteristic, ca o trăsătură pertinentă, dominantă, că în sincretismul limbajelor în cadrul modelului de rol fiecare componentă se supune principiului care reglementează mecanismele culturii de tip folcloric: *pars pro toto*, adică fiecare componentă se încadrează semnificaţiei întregului.

a) *Limbajul actanţial* constituie un substanţial suport de jalonare în modelul de rol. Cantitatea de acţiune în schema de rol în globalitatea ei este mai mare decît orice limbaj verbal. La baza actanţialităţii stă mişcarea naturală a corpului, căreia i se dă o coordonare şi un sens pentru a afirma atribute semiotice, a transmite mesaje într-un sistem propriu de semne. Există un spectru larg de comunicare corporală, anumite poziţii ale capului, trunchiului, mimică, mobilitate generală în vederea acţiunii dirijate, concordante a comunica mesaje şi a îndeplini una sau mai multe funcţii. Actanţialitatea are nu numai o cotă ridicată de specificitate semiotică, dar şi o prezenţă generalizată în sincretismul limbajelor, frecvent o poziţie dominantă. Gesturile se asamblează în forme de complexitate variată, creînd acea „sintaxă vizuală", cum o numea A. Greimas [3]. În cadrul modelului important este atît actul în sine, cît şi cuplarea sau corelarea lui complexă, intersectat şi de prezenţa altor limbaje. În succesiunea sintagmatică trebuie respectată o ordine, existînd o logică funcţională a părţilor, care oferă unitate în finalizarea modelului şi orice decuplare afectează ansamblul, dereglîndu-i mecanismul intern, devenind disfuncţional.

Limbajul actanţial, ca şi cel lingvistic, apelează la simbol, sînt omofone prin exprimarea concordantă a aceloraşi valori. În relaţia dintre limbaj şi acţiune, atît comunicarea lingvistică cît şi cea nonlingvistică operează cu „montaje simbolice"[4], în primul rînd fiind marcantă limba, în cel de al doilea limbaj trupul. Prin aceste montaje simbolice se stabilesc atît gesturile permise, cît şi cele interzise, care şi acestea trebuie

[2] Georges Vignaux, *Argumentation et discours de la norme*, în „Langages", tom 53, 1979, p. 70.

[3] Algirdas J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 92.

[4] Roger Berger, *Mutaţia semnelor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978, p. 336.

https://biblioteca-digitala.ro

cunoscute pentru validarea modelului de rol al obiceiurilor populare. Finalitatea funcțională a perfectării modelului presupune deopotrivă cunoașterea a ceea ce trebuie realizat, dar și evitarea programată, abolirea perfect controlată a acțiunii cu același scop benefic pentru om.

Limbajul actanțial, deși conține acte cu nuanțări variate : ludice solemne, festive, agramentale, presupune în modelul tradițional al obiceiurilor populare ca un component de bază ritul. Ritul, într-o formulare de mult consacrată, este definit drept un act sau o serie de acte urmărind eficiența pe planul realității, dar avînd la bază principiile și regulile magiei; prin rit se execută sintagma gestuală care proiectează realitatea sub semnul împlinirii. Acțiunea magică este un component principal, căci „nu există faptă sau nevoie omenească, fenomen spiritual, relație socială sau element natural, căruia să nu-i corespundă un gest, un rit, o ceremonie menită să-l influențeze într-un sens sau altul prin declanșarea acțiunilor magice" [5]. La baza ritului stă raționamentul de tip magico-analogic, pe care omul civilizației folclorice l-a aplicat în efortul continuu de obținere a echilibrului între el și natură, între el și comunitatea sătească. Este sugestiv etimonul numelui rit de la „rta", care în indiană înseamnă ceea ce este considerat adevărat sau drept [6]. Într-adevăr, ritul apare ca un mimesis al realității, un reflex al ontosului, un adjuvant al acestuia, acțiunea dirijată fiind integrată unui cod cultural. Atîtea rituri se desprind din praxis, sînt o redare fidelă a acestuia, dar parametrii speciali circumstanțiali (loc, timp), relația cu celelalte limbaje — în special cel verbal și plastic — îi conferă acea forță de modificare, motivația lui culturală specială. Ritul este frecvent un analogon al realului, cu diferența că este propulsat într-un regim sacralizat.

Între rit și mit este instalată o recunoscută relație, mitul rezolvînd la nivelul limbii explicarea unor realități, ceea ce riturile le soluționează la nivelul actelor. De altfel, relația dintre realitate și imaginar relevă un mod propriu de gîndire, caracteristic culturii folclorice fiind asocierea valorilor, proiectarea în relații simpatetice. Riturile nu numai că influențează și transformă realitatea, generează sau potențează forțele umane, dar au în același timp un rol proteguitor, catarctic. Actul transformă prin plastică corporală o năzuință, o dorință, iar aceasta se exprimă exact în aceeași formă sau aceeași suită. Există în semiotica ritului anumite mișcări cu traiectorie fixă, care consacră o multitudine de valori. Cel mai elocvent exemplu îl constituie imaginea cercuală, izolînd un spațiu dominant de calitatea beneficului : colindătorii (pițărăii și feciorii) înconjoară masa cu daruri la Crăciun cu funcție de fertilitate, spor, apărare și tot cu aceleași funcții copiii la Bobotează la chiraleisa înconjoară casa și grădinile. Menționăm și mișcarea ascensională, care marchează fie despărțirea dintr-o stare și propulsarea într-o altă stare, fie consacrarea; o întîlnim la jurămîntul călușarilor, la Junii brașoveni, care sînt „trași la țol", la Anul Nou, cînd moașa își saltă nepoții la grindă, sau în obiceiurile de nuntă, cînd soacra mare saltă mireasa peste prag, pentru a o introduce în noua sa familie și gospodărie.

---

[5] Gheorghe Focșa, *Aspectele spiritualității sătești*, în „Sociologie românească", nr. 5—6, 1937, p. 201.

[6] Romulus Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, București, Editura Albatros, 1979, p. 239.

https://biblioteca-digitala.ro

Limbajul actanțial se află în relație tenace atît cu limbajul verbal, muzical, cît și cu cel plastic. Spre deosebire de textul folcloric (în relația lui cu muzica) și de recuzită, actul are în infimă măsură tangență cu valoarea artistică, care prin excelență este o valoare profană. Ritul, ca și alte acte solemne sau ludice, se desfășoară frecvent în relația cu un element material, instalîndu-se acea osmoză între virtuțile acestuia și acționarea dirijată, care creează eficiența. Există astfel o încărcătură numinoasă a materialului, care devine activă numai prin mișcarea programată. De altfel, studii pertinente au demonstrat existența unei legături nonarbitrare dintre semnificant și semnificat, implicată în definirea obiectelor, și în acest sens studiul lui Jean Baudrillard[7] este edificator.

Gestualitatea se însușește, precum celelalte limbaje, în practica socială, căci aceste acte constituie marca socialului, expresia unui mod de gîndire participativ, propriu culturii folclorice. Poate prin nici un limbaj de comunicare, precum actul, omul nu s-a considerat mai protejat, de aceea acesta domină, dar devine expresiv și eficace numai în relația cu textul, muzica și recuzita specifică.

b) *Limbajul verbal.* Pentru că nu există sferă a activității umane care să nu cuprindă folosirea limbajului, firesc nu există categorie de rol, indiferent de macrodomeniul în care se desfășoară, care să nu presupună utilizarea specială a limbajului verbal. Important este să se studieze viața semnelor verbale ca elemente constante din interiorul vieții sociale sau a formei de cultură în care se manifestă. Ca să se transforme în model, experiența socială sau culturală trebuie să-și afle exprimarea prin intermediul unui sistem de comunicare cu valoare globală: cognitivă, simbolică, persuasivă; semnificativ rămîne în acest sens faptul că semiotica și semantica au demarat ca științe lingvistice, limbajul verbal fiind forma cea mai complexă de exprimare a spiritului. Dacă, așa cum arăta Dell Hymes, vorbirea este un mesaj și limba un cod, important este a descoperi constanțele acestui cod [8]. Că omul este o ființă dialogică o dovedește la nivel cultural și sistemul relațiilor de rol al obiceiurilor populare, prin care omul civilizației folclorice s-a exprimat cultural pe sine, permanent raportat la ceilalți, după modele consacrate de ordin comunitar, în care limbajul este o componentă fundamentală. Dacă „evenimentul vorbirii" își focalizează analiza pe schimbul dintre vorbitori și alegerea variabilelor lingvistice, care sînt adoptate de toți participanții, incluzînd și reacția acestora [9], putem afirma că rutina comunicativă de ordin cultural în cadrul modelelor de rol din obiceiurile populare și-a fixat reguli de mare specificitate ale limbajului verbal, asociat comportamentului nonverbal, existînd o dependență strictă între regulile verbale într-o mare varietate de contexte. În modelul de rol al obiceiurilor populare, regulile selecției în cadrul limbajului verbal acționează sever, pentru că mesajele trebuie să-și îndeplinească o dublă funcție: cea de comunicare și cea de semnificare. La nivelul comunicării sociale apare în forma cea mai accentuată natura simbolică a limbii, care permite o anumită modelare a rolurilor

[7] Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

[8] Dell Hymes, *Linguistic aspects of Cross Cultural Personality Study*, în B. Kaplan (ed.), Studying Cross Culturally, Row Peterson, 1961, p. 196.

[9] *Directions in Sociolinguistics. The ethnography of communication*, volum editat de John J. Gumperz și Dell Hymes, Editura Holt Reinehart and Winston, U. S. A., 1972, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

și o interrelaționare a acestora. Prin limbajul verbal se creează acea permanentă integrare și armonizare a individului în mecanismul sociocultural al rolurilor. Limbajul, cum arăta Edward Sapir, este un mijloc de comunicare strict uman, prin intermediul unui sistem de simboluri, care asigură la nivel social experiența individului, care trebuie să se încadreze în categoriile consacrate de colectivitate [10], aserțiune perfect valabilă în circuitul semiotic cultural al prezervării și însușirii modelelor de rol în cultura folclorică, marcată de cel mai accentuat proces de simbioză comunitară. Poate în nici o categorie socioculturală, precum în modelul de rol al obiceiurilor populare, nu apare mai veridic subtila observație a lui A. Greimas, aceea că „oamenii nu folosesc limba, ci sînt parțial constituiți de către ea", aceasta fiind cea care „înscrie" cultura în om la nivelul faptului trăit, ca o directă proiectare a comunității în conștiință [11].

Rolurile sociale în general, cele de ordin cultural în special, precum în obiceiurile populare, „sînt jucate" pe registre lingvistice cu mărci specifice, în care realitatea trăită apare intermediată semantic prin semne cu valori de comunicare și semnificare particulare. În mentalitatea populară cuvîntului i se atribuie o potență deosebită, aceea de a influența benefic sau malefic ordinea existențială. Desigur, această calitate deosebită, cu care este investită limba, este corelată cu diverse circumstanțe, un anumit timp și loc, dar cel mai important un anumit purtător de rol.

În modelul de rol al obiceiurilor populare *terminologia* constituie o componentă de mare expresivitate, o elocventă afirmare a principiului „nomina est numina". O sferă înglobată de sensuri relaționează denumirea obiceiului cu componente ale rolului. Studierea termenilor ce definesc obiceiurile relevă deopotrivă un interes științific lingvistic și etnografic, sugerînd conexiuni ce deschid un fertil orizont de argumente privind specificitatea „etnografiei vorbirii", formulare statutată de reputatul sociolingvist anterior menționat, Dell Hymes [12], și apoi preluată de antropologia modernă, avînd ca obiect analiza funcțiilor vorbirii într-o comunitate dată și cu o cultură specifică.

Între mijloacele de expresie, intrate în modelul de rol cu certă individualitate pentru obiceiurile populare, se înscriu *cristalizările verbale* de tipul formulelor de salut, interpelare, adresare, mulțumire.

Dar cea mai importantă componentă a modelului lingvistic al rolurilor în obiceiurile populare o constituie *textele formalizate*, cunoscute în literatura de specialitate cu o diversitate de termeni: poezia obiceiurilor, literatură de ceremonial, text ritual, rit oral. Limbajul verbal în modelul de rol al obiceiurilor populare nu numai comunică, ci sugerează, creează o *comunicare complexă cu valențe artistice*. Mesajul nu are un caracter spontan, ci este expresia elaborată estetic a unui mod de gîndire în care ansamblurile verbale sînt bine organizate și dirijate. Limba poate astfel fi manipulată cu scop estetic, așa cum arăta Sol Saporta,

[10] Edward Sapir, *Le langage. Introduction à l'étude de la parole*, Paris, 1967, p. 16.

[11] Algirdas J. Greimas, *op. cit.*, p. 115.

[12] Dell Hymes, *Etnografia vorbirii* (traducere Stela Dumitrescu), în vol. *Sociolingvistica* (coordonatori Liliana Ionescu Ruxăndoiu și Dumitru Chițoran), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

tocmai în virtutea funcției ei comunicative [13]. Și Roman Jakobson reliefa faptul că funcția poetică nu anulează funcția comunicativă, „dar o face ambiguă" [14]. Limbajul literar creează tocmai acea reliefare, un anumit efect, transformînd semnul verbal în simbol. Se poate vorbi astfel de un stil al limbajului verbal în modelul de rol al obiceiurilor populare, o modalitate particulară a comunicării, în măsura în care realmente se consacră o artă verbală cu indici lingvistici de concretizare: limbajul verbal se caracterizează prin omogenitate (comparativ cu variațiile stilistice ale celui cult), cu intervenția emițătorului în mesaj și o accentuată dramatizare, adresare directă, dialogică (ca un exemplu *Cîntecul bradului*, *Cîntecul zorilor*), care creează o relație cu partenerul aflat în planul mitic (exemplu Caloianul). Cuvintele se desprind de referentul real devenind simbolul de mare specificitate, arsenalul poetic în literatura orală fiind pus la îndemîna purtătorului de rol, la fel cum vorbirea utilizează regulile structurii gramaticale [15]. Poezia ceremonială evocă o gîndire simbolică, o comunicare figurativă cu o mare forță de sugestie, bazată pe un sistem de tropi: metafora, metonimia, sinecdoca, simbolul. Valențele estetice ale modelului poetic nu constituie o finalitate fără scop, după o formulare kantiană, ci frumosul ca valoare — indiferent sub ce limbaj își capătă exprimarea concretă — este pus în slujba organizării armonioase a vieții, a relațiilor interumane, a echilibrului în raport cu cosmosul. Funcția estetică se conjugă cu cea sacră, ceremonială, educativă, într-un complex de raporturi interfuncționale. Poezia ceremonială dincolo de reala frumusețe a imaginilor, de puterea de penetrare artistică, este o poezie eficientă, aceasta prin frumos nu numai desfată, ci conform mentalității creatorilor ei ajută, mediază beneficul și echilibrul.

Procesul de generare și vehiculare a textului a impus ca o trăsătură pertinentă a creației folclorice în general, cu atît mai mult în poezia ceremonială, care este o poezie cu formă fixă, un evident *proces de formalizare*, datorat caracterului colectiv ce ține sub control creația, precum și circulația orală, care are o funcție mnemotehnică. Șablonul acționează restrictiv și selectiv, formalizarea înglobînd paliere diferențiate: compoziție, lexic, elaborări tropice, structuri metrice și prozodice. Fiecare categorie a poeziei ceremoniale se caracterizează printr-o anumită structură compozițională, criteriul departajant în diferențierile genurilor literaturii folclorice fiind în directă dependență cu funcția categoriei folclorice [16]. Aceasta constituie realizarea ideală, pe cînd discursul poetic prin performanță nuanțează diferențierile, variantele fiind rezultatul raportului permanent condiționat între producția ca model și performanța ca act. Șablonul nu constituie o devalorizare, ci un suport necesar, izvorînd din mecanismele proprii de cunoaștere și performare ale modelului de

[13] Sol Saporta, *Aplicarea metodelor lingvistice la studiul limbajului poetic*, în vol. *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1964, p. 164.

[14] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în vol. *Probleme de stilistică*, ed. cit., p. 114.

[15] Mihai Pop, *Printre două piriuțe se plimbă două măicuțe*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 33, 1988, nr. 4, p. 33.

[16] Marin Buga, *Structura compozițională — criteriu de diferențiere a genurilor populare*, în „Folclor literar" II, Timișoara, 1968, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro

rol, oferind în chiar actul creației puncte de sprijin importante. Formalizarea presupune nu numai instalarea stabilității, dar și a posibilităților de ordonare, de reliefare a unor dominante, de estompare a componentelor patinate de semnificație. Formalizarea ajută la construirea mesajului și decodarea lui corectă, șabloanele fiind cunoscute de cele două instanțe simetrice: producătorul de text și receptorul de text, asigurînd astfel o decodare perfect controlată.

Limbajul verbal, dominantă a modelului de rol, intră în relație sincretică cu celelalte limbaje, în primul rînd cu limbajul muzical, textele ceremoniale fiind, cu excepția Plugușorului și a orațiilor de nuntă, texte cîntate. Între limbajul actanțial și cel verbal există o condiționare, de altfel sistemul de simboluri din limbajul verbal se racordează cu gestul ritual. De altfel, cuvîntul obișnuit integrat ritului devine simbol: inițial a acționat precum gestul, prin forța sa magică, apoi și-a afirmat valențele estetice în regim ritualizat, festiv, sărbătoresc. Simbolurile apar nu în dimensiunea unui limbaj, ci în exprimări multiple, își asumă funcții variate, putînd afirma că în modelul de rol al obiceiurilor populare există un model al proceselor simbolice, formele cele mai diversificate fiind exprimate prin limbajul verbal.

c) *Limbajul muzical.* Cercetări din domeniul muzicii folclorice și culte au demonstrat cu o multitudine de argumente calitatea de limbaj a muzicii, valorile ei profund afective, implicațiile estetice și profund umane. Lectura semiotică este cotată de specialiști la nivelul substanței, structurii și funcției globale. Nivelul de bază al limbajului muzical îl constituie elementele sonore, purtătoare ale unor proprietăți fundamentale: înălțime, durată, intensitate, timbru, proprietăți care se exprimă prin determinări cantitative (frecvență, durată, amplitudine) și calitative (forma), vibrația care le produce[17].

Limbajul muzical, element component de marcă în sincretismul limbajelor caracteristice rolurilor în obiceiurile populare, pe lîngă funcția emoțională, specifică muzicii în polimorfele ei manifestări, relevă trăsături particulare, derivate din însuși mecanismul culturii în care aceasta a luat naștere, s-a transmis și a funcționat ca fapt viu, permanent supus performanței. O trăsătură pertinetă este relația dintre acest domeniu și cadrul social, colectivitatea care tezaurizează și actualizează aceste valori. Valorile nu sînt numai de ordin estetic, acestea înglobează frumosul dar în același timp au o funcție normativă. Limbajul muzical constituie o formă de manifestare a omului în chiar contextul vieții cotidiene, țăranul român marcîndu-și momentele existenței de fiecare zi cu exprimări melodice, dar forța acestui limbaj se augmentează cînd performarea modelelor este dirijată după normele severe ale contextului. Limbajul muzical în general, în sincretismul modelului de rol al obiceiurilor populare cu atît mai accentuat, aparținînd celui mai vechi strat, este un produs de elaborare socială, care pentru a deveni funcțional a fost condiționat de stabilitatea unor structuri și de acordarea unor semnificații constante, de asemenea consacrate de practica socială. Astfel, valorile create nu au o finalitate eminamente estetică, ci înglobează funcții nor-

[17] Speranța Rădulescu, *La Lecture psycho-sémiotique du message musical*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art", série Théâtre, Musique, Cinéma, tom XIV, 1977, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro

mative de comunicare culturală. Aceasta nu înseamnă că în structuri și forme specifice limbajul muzical nu a fost supus unui permanent proces de rafinare. Deși pentru interpretarea muzicală este nevoie de anumite calități native, în comunitatea folclorică poezia cîntată în ceremonial este o manifestare de practică colectivă în dublu sens. Este colectivă prin contribuția succesivă de performeri care au contribuit la consolidarea modelului, dar și prin continuu proces activ al interpretării, care rămîne deschis valorii. Rolurile cîntate nu sînt prezervate unor indivizi cu calități speciale, ci tuturor. Nu negăm, în situații de excepție, pentru anumite roluri, necesitatea afirmării unor interpreți cu calități deosebite, prin însăși dificultatea execuției. Un exemplu îl oferă interpretele pentru *Cîntecul zorilor* la înmormîntare, al căror glas trebuie să fie deosebit de amplu, sau bocitoarele, în cazul lor fiind vorba chiar de o profesionalizare. De regulă, poezia ceremonială cîntată intră în modelul rolului pentru fiecare participant al colectivității, conform mărcilor specifice statusului său. Limbajul muzical, însușit în practica vieții sociale, la modul spontan, prin trăire directă duce la acea „audiere interiorizată" [18] prin care copiii, tinerii devin cunoscători ai modelului de rol înainte de a-l performa.

Limbajul muzical nu poate fi înțeles decît în relația cu celelalte limbaje, cea mai puternic condiționată fiind legătura dintre text și melodie. De altfel, numai în osmoza dintre muzică și poezie poate fi relevată nota specifică modelului de rol în obiceiurile populare, căci așa cum afirma cu profund temei Constantin Brăiloiu, „examinate separat nici poezia nici muzica nu dezvăluie nimic esențial" [19]. Frecvent interpreții nu pot disocia cele două limbaje, modelul este sudat, nu pot reda textul poetic fără melodie. Și în simbioza dintre text și melodie se pot decanta anumite nuanțări în favoarea unuia dintre limbaje. De exemplu, în poezia funebră din Oltenia și Muntenia melodia este preponderentă față de text [20].

Același proces de formalizare, caracteristic limbajului verbal, constituie o notă de marcă și pentru limbajul muzical. Schema muzicală, ca și cea verbală, are o anume inflexibilitate, această rigiditate permanentizînd-o în memorie. Muzica trăiește în memoria interpretului de rol, aceasta este infuzată, purtată cu sine și reprodusă în momentele consacrate. În 1958, la cel de al VII-lea Congres de Muzicologie de la Köln, Constantin Brăiloiu sintetiza acest aspect într-o lapidară formulare, redînd de fapt o complexă realitate: „Despre aceste sisteme, despre aceste legi muzica însăși și cei ce o poartă nu ne pot spune nimic, sînt muți" [21].

În cadrul modelului de rol al obiceiurilor populare se afirmă acel proces de formalizare poetico-muzicală, între cele două limbaje insta-

---

[18] Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*, București, Editura Academiei R.S.R., 1980, p. 96.

[19] Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. I (traducere și prefață Emilia Comișel), București, Editura Muzicală a Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967, p. 18.

[20] Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 11, 1966, nr. 2, p. 149.

[21] Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. II (traducere Emilia Comișel), București, Editura Muzicală a Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1969, p. 154.

https://biblioteca-digitala.ro

lîndu-se acele „arii de cooperare" pe care le-a evidențiat William Bright[22]. Între metru și ritm există o interdependență, o articulare reciprocă, instalîndu-se un proces morfologic simultan, muzical și verbal, prin care se transmit ideile și semnificația. În relația dintre cele două limbaje se creează corespondențe, conform semnelor cu care fiecare operează, versului corespunzîndu-i rîndul melodic, silabei unitatea ritmică, iar piciorului metric celula ritmică. Interacțiunea lor supune versul la unele transformări: pentru a acorda un vers plin cu un rînd melodic catalectic se anulează silaba finală și, dimpotrivă, versurile catalectice se armonizează cu rîndurile pline (șase-opt unități ritmice) prin adăugarea unei vocale sau silabe de întregire.

Versurile cîntate fie că se asociază cu o melodie vocală, fie că sînt scandate pe o melodie instrumentală de dans (chiuiturile și strigăturile). Prima categorie este cea mai frecventă în modelul de rol al obiceiurilor populare, strigătura și chiuitura aparținînd mai mult formelor agramentale asociate cu dansul: repertoriul de petrecere la nunți, cumetrii, nedei.

Limbajul muzical în sincretismul limbajelor de rol cunoaște forme variate de asociere și complexitate. Cea mai frecventă este relația text —melodie vocală cu același interpret/interpreți de rol (colinda, steaua, sorcova, *cîntecul cununii*, Caloianul, *Zorile*, *Cîntecul bradului*). Aceasta se poate diversifica prin acompaniament instrumental cu același interpret de rol (colindatul cu doba) sau execuție diferențiată(*Cîntecul miresei*). Cea mai complexă relație sincretică este cea dintre limbajul muzical, verbal și coreic cu același interpret de rol (Paparuda, Lăzărelul, Drăgaica). În cadrul melodiilor cu formă fixă, datorită sincretismului cu textul și dansul, se alătură mai multe piese, precum la Lăzărel și Drăgaică, unde apar forme de suită. Melodia vocală cu caracter de dans este continuată cu mai multe melodii de dans cu ritm diferit [23]. Aceeași relație sincretică a celor trei limbaje poate cunoaște execuții separate, cînd se asociază acompaniamentul instrumental, precum la jocurile cu măști, Căluș, unele dansuri ceremoniale de nuntă însoțite de strigături. Elementul comun, care leagă cele trei limbaje: muzical, verbal, coreic, este ritmul și acesta are o mare relevanță în conturarea modelelor de rol al obiceiurilor populare.

d) *Limbajul coreic* ocupă — comparativ cu limbajul actanțial și cel verbal — o poziție de plan secund. El nu constituie un component forte, de prim plan al modelului de rol decît la Căluș, unde reprezintă principala formă de comunicare dintre uman și mitic, simbolurile fiind exprimate prin dans. În comunitatea folclorică dansul are însă o percutantă semnificație, o valorizare specială prin rostul său consacrator, marcînd momentele liminale ale schimbării statusului. Etalarea ca dansator în fața colectivității sătești, prin intrarea tinerilor în horă, consfințește momentul desprinderii de faza copilăriei. Jocul la colindat, atît integrat contextului ceremonial, cît și petrecerii dintre tineri, consfințea statutul premarital al fetei. Horele din cadrul nunții (*Busuiocul*, *Hora bradului*, a apei, hora de la casa miresei și jocul pe bani al miresei) relevă ace-

[22] William Bright, *Language and Music. Areas of Cooperation*, în „Ethnomusicology", vr. 1, 1963, p. 26—32.

[23] Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro

leași rosturi de marcare liminală, de desprindere a fetei din categoria celor necăsătoriți și din spița sa de neam și integrarea într-un alt status, cel de om căsătorit, validat de intrarea într-o nouă familie. *Chiperul*, dans funebru bărbătesc, executat în Vrancea, marchează desprinderee existențială dintre cele două planuri : neamul și strămoșii. Dansul apara astfel în comunitatea folclorică românească nu numai ca un component al rolurilor în obiceiurile populare, ci ca un model existențial, într-un univers uman ce-i acordă valori speciale. Că jocul reprezintă o formă de consfințire a unei etape existențiale, transmisă și prin acest complex limbaj, o obligație, dar și o formă de împlinire umană, una din formele de exprimare ale omului în angrenaj social, o dovedește acea horă a mortului din satele din Oltenia. O existență socialmente împlinită — conform mentalității folclorice — presupune parcurgerea tuturor etapelor de vîrstă și a rolurilor corespunzătoare lor. Destinelor neîmplinite colectivitatea le oferă reglări prin forme ceremonializate. Tînărului nenuntit i se face brad la înmormîntare, echivalentul simbolic al nunții, și tot așa se face hora mortului plătită de rude, la care participă toți tinerii satului.

Dansul este prezent în configurarea rolurilor în obiceiurile populare sub două forme : cu funcție ceremonială, circumscris unor contexte tipice, în sincretism direct cu text, melodie vocală și/sau instrumentală, frecvent asociat și cu o recuzită specială, și dansul cu funcție agramentală, caracteristic meselor festive, sărbătorescului, însoțit de regulă de muzică instrumentală, strigături și costume speciale de sărbătoare. Integrat contextului ceremonializat dansul ritual are nuanțări speciale : apotropaice și recuperatoare (Călușul), propițiatoare (Paparuda, Drăgaica), consacratoare (colindat, nuntă). Nuanțările se pot diversifica, la jocurile cu măști dansul ritual figurativ reflectînd sensul comun în relația cu limbajul plastic și actanțial. Ca limbaj, plastica corporală portretizează masca, iar dansul imitativ îi sugerează conținutul expresiv, devenind un purtător și transmițător de simboluri și metafore. Analizat ca limbaj, dansul ca acțiune corporală ritmată constituie un act ce comunică și semnifică. Integrat modelului de rol al obiceiurilor populare, dansul constituie o componentă aflată permanent în relație cu celelalte limbaje. Cea mai directă relație limbajul coreic o are cu limbajul muzical, putînd exista în relația dintre frazele muzicale și unitățile de mișcare o relație concordantă sau neconcordantă [24]. Dansul însoțit de text și melodie cu funcție rituală, precum la Paparudă, Lăzărel, Drăgaică, aparține unui fond arhaic. Dansul asociat cîntecului, cu performeri diferiți, apare în ceremonialul nunții, ca de exemplu la învelitul miresei sau în dansul colacilor. Strigătura, chiuitura asociată dansului, și care accentuează caracterul dinamic, aparține atît performanței comune a interpreților, cît și celei diferențiate, a asistenței. Dansul poate fi executat și pe simpla imprimare a ritmului, prin bătăi din palme sau ciomege, precum la unele jocuri cu măști. Dansul constituie o artă plastică în mișcare cu o marcată funcție estetică, ce se valorifică tocmai prin raportarea la limbajul muzical și plastic. Totodată, dansul popular trebuie corelat cu manifestările populare de tip teatral, în care relația cu pantomima este evidentă.

[24] Anca Giurchescu, *Observații asupra structurii arhitectonice a dansului cu formă fixă*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 10, 1965, nr. 4, p. 390.

https://biblioteca-digitala.ro

Că nu compoziția dansului, ci contextul îi asigură acestuia calitatea rituală o dovedește hora, atît de frecventă contextelor nerituale, agramentale. Plasată în contextul colindatului, al obiceiului Junilor brașoveni, al nunții, al ciclului funebru, a Călușului, mișcarea coreică dirijată circular, precum cea actanțială cu aceeași traiectorie, etalează simbolismul solar, incluzînd o zonă de protecție benefică pentru participanți.

e) *Limbajul plastic.* Puțin cercetat în ansamblul semnificațiilor sale, limbajul plastic își afirmă o specificitate semiotică în configurarea limbajelor proprii modelelor de rol în obiceiurile populare. Cea mai generală condiție pentru recunoașterea unui cod este o relație socială, bazată pe un set comun și extins de identificări [25]. Limbajul plastic conturează cu mijloace specifice o comunicare de informație, conturarea unor mesaje, care implică cunoașterea reciprocă a valorii semnelor. Cum limbajul plastic este legat de obiectual, important rămîne procesul de alegere, opțiunea socială a valorilor acordate elementelor concrete intrate în circuitul semiotic. Așa cum evidențiа René Berger, obiectul nu este dat, el există pentru noi în interiorul unui raport, care îl face purtător de semnificație [26]. Relația cu semnificația devine constantă pentru ca aceste elemente izolate sau asamblate să se mențină într-un sistem cultural. Limbajul plastic în conturarea modelelor de rol ale obiceiurilor populare constituie un artificiu cultural, integrat sistemelor complexe de comunicare social-culturală, unul din componentele de specificitate și coerență. Important pentru valoarea culturală a obiectelor nu este atît statutul ontologic, ci sistemul de relaționare, fiecare cultură fiind caracterizată printr-un sistem propriu de referință, care se afirmă prin comunicare.

Trei categorii pot concentra valori semiotice în limbajul plastic al modelului de rol al obiceiurilor populare:

1. *Costumul.* Decorul festiv, caracteristic sărbătorescului, se raportează la cadrul ambiental general, decorarea casei, dar și a obiectualului etalat de participanți. Sub acest aspect se diferențiază două valori distincte: cele ale *costumului de sărbătoare*, purtat de întreaga colectivitate, și cele ale *costumului ceremonial*, destinat unor roluri de prim plan. Costumul de sărbătoare impune prezența individului într-un scenariu specializat, deosebit de cel cotidian. Sărbătorescul se etalează și prin costumele speciale purtate de participanți, cu nuanțări diferențiate după categoriile de vîrstă, mult mai diversificată la tineri, după sex, mult mai încărcate, chiar opulente cele ale fetelor. Anumite circumstanțe solicită din partea purtătorului de rol nu numai un costum frumos, dar și un costum nou. Ieșirea la horă, jocul la colindat și Paște impunea ca normă în viața tradițională a satului românesc, în special pentru fete, pregătirea unui costum nou. La costumele de sărbătoare se impun în special valențele de ordin estetic, acestea constituind adevărate obiecte de artă, promovînd frumosul și armonia. Prin costumul de sărbătoare se exprimă astfel o anumită configurație a umanului, într-o calitate specifică de trăire, cea a sărbătorescului, o exprimare a experienței existențiale de excepție, în modelul special al rolurilor în obiceiurile populare. Dincolo

[25] Basil Bernstein, *Coduri elaborate și coduri restrînse* (traducere Anne Marie Simionescu), în vol. *Sociolingvistica*, ed. cit., p. 254.

[26] René Berger, *op. cit.*, p. 275.



https://biblioteca-digitala.ro

de costumul sărbătoresc, care și el creează purtătorului o plasare existențială specială, acesta fiind costum de reprezentare, se afirmă o categorie mult mai specializată și mai interesant de descifrat, a unor costume și însemne speciale. În costumele ceremoniale de regulă anumite elemente sînt purtătoarele unor valori cu funcție variată. Unele însemne apără pe purtători, tocmai prin performarea rolurilor în circumstanțe temporale speciale, cele liminale, proprii calendarului popular, care pot crea vulnerabilitate, conform mentalității populare. Un exemplu îl constituie costumul colindătorilor și al călușarilor. Astfel, colindătorii, cei ce-și desfășoară prerogativele ceremoniale în momentul ambiguu ca influență al începutului de an, au în componența costumului o serie de elemente cu rol de amuletă, ale căror semnificații se decantează numai printr-o interpretare hermeneutică. Astfel, pițărăii purtau în mînă un băț de alun cunoscut cel mai frecvent cu numele de „colindă". Acesta nu este un element de sporire a efectului decorativ, deși componenta estetică este prezentă, obiectul fiind ornamentat într-o tehnică specială prin afumare, după ce fusese înfășurat cu lemn subțire, ci purtătorul unor funcții magice speciale. Se poate opera o primă corelație dintre acesta și prezența lui în alte obiceiuri, în care ciomagul — în diferite modalități de tăiere ale lemnului — are semnificația de atribut distinctiv pentru un anume purtător de rol. Avem în vedere Moșii din jocurile cu măști de Anul Nou, Cucii din spectacolul carnavalesc de primăvară, Junii brașoveni și nu în ultimul rînd vornicii de la nuntă. Apare însă și o semnificație de adîncime, conferită de calitatea materialului din care este confecționat obiectul, lemnul, vestigiu al ramurii verzi, element simbolic plurifuncțional în toate culturile, deosebit de relevant în cultura populară românească. Dintre elementele costumului care au funcție apotropaică se numără și clopoțeii, legați la picioare, purtați atît de colindători cît și de călușari.

O altă categorie de elemente specifice costumului sînt acele însemne ce conferă personalitate unicității posturale a purtătorului. Însemne speciale are mirele, în special la acoperămîntul capului („vîstra" din flori naturale sau artificiale, pana) sau la piept (floare, batistă). Tot un însemn special poartă mireasa la cununie și după învelirea ei.

Anumiți purtători de roluri, care în anumite nuclee ceremoniale se află în prim plan, se individualizează prin însemne speciale. Un exemplu îl reprezintă starostele sau colăcarii de la nuntă, care poartă însemne speciale (un ștergar în diagonală, un colac pe mînă).

O altă categorie de elemente asociate costumului se încadrează funcției generale pentru care modelul de rol este actualizat. Astfel, plugarul este încins peste haine cu paie, sau paparudele acoperite cu frunze verzi, în corelație cu funcția de fertilitate a acestor obiceiuri.

**2.** *Recuzita* constituie o componentă importantă în configurarea modelului de rol al obiceiurilor populare. Definim într-o formulare proprie recuzita drept materialul purtător de simboluri și semnificații, manipulat în forme diferențiate de complexitate ale actelor, de la gest ritual la forme complexe de scenariu, vizînd acțiuni rituale sau ceremoniale. Recuzita poate fi reprezentată de un singur obiect, precum sorcova, cununa de spice, steaua — în obiceiurile omonime — sau un cumul de elemente, precum plugul, buhaiul, bicele, clopotele în obiceiul Pluguşorului; bradul, steagul, colacul în obiceiurile de nuntă; bradul, mărul,

https://biblioteca-digitala.ro

colacii în ceremonialul funebru. Ca și pentru celelalte categorii ale limbajului plastic, dincolo de funcția estetică, dominantă este funcția simbolică. Recuzita apare cu funcții consacrate prin același proces de convenție socială, statornicit și exersat în suite de generații. Decelăm ca o categorie aparte recuzita ce constituie un însemn al grupului, și aceasta apare în modelul de rol colectiv : colindatul feciorilor, Călușul, Drăgaica. Steagul este un însemn colectiv elaborat, constituit dintr-un băț (reminiscența ramurii verzi, conferind însemnului și valoarea apotropaică), la care se asociază elemente vegetale sau/și țesături decorative. Cea mai largă categorie de recuzită are o funcție ce consacră consonant cu celelalte limbaje, funcția generală a manifestării afirmînd principiul mereu activ *pars pro toto*, care reglementează procesul de modelare și performare a rolurilor în obiceiurile populare. Astfel, cununa de spice în obiceiul Cununa, tînjaua în obiceiul Plugarului, clopotele, bicele, plugul, buhaiul la Plugușor evidențiază și augmentează funcția agrară a acestor obiceiuri.

Valorile sale limbajul plastic nu le afirmă decît în relația directă cu alte două limbaje : cel verbal, dar în special cel actanțial. Relația cu limbajul verbal este evidentă, pentru că oricît de autonomă este o imagine plastică față de vorbire, aceasta nu poate fi niciodată totală independentă față de semnificațiile verbale a căror conotații le exprimă [27]. Deși în ierarhizarea valorică a limbajelor cel plastic constituie un semnificant secund față de semnificațiile verbale, transformarea în vizibil are o mare forță de exprimare, concretul putînd să impresioneze, să miște [28], sporind considerabil expresivitatea comunicării umane. În general, limbajul plastic sporește expresivitatea conotațiilor verbale asociindu-se cu alte limbaje, dintre care esențial este limbajul actanțial. Recuzita devine expresivă, dar își îndeplinește simbolic rosturile sale numai prin intermediul actului, prin manevrarea dirijată, după reguli consacrate, gest și obiect elaborat fiind convergente unei funcții comune. Dacă actul își poate afirma relativa lui independență, recuzita nu poate intra într-un halou de valori decît prin intermediul manipulării.

Există o recuzită cu poziție singulară, apărînd ca marcă pentru un singur model de rol (steaua, cununa de spice, sorcova), dar ca un element caracteristic pentru sistemul de roluri în cultura de tip folcloric este prezența aceluiași obiect de recuzită în variate roluri, înglobînd un cumul de funcții (un exemplu îl conferă bradul, modelările de aluat).

O trăsătură proprie modelului rolurilor în obiceiurile populare îl constituie relația dintre uman și mitic, reflectată în fiecare componentă de vehiculare a mesajului. Relația dintre textul lingvistic și cel plastic poate releva semnificația plină de sensuri a modelului plastic. Un elocvent exemplu îl constituie ciclul funebru, în care semnificațiile mitice majore se focalizează pe marile cîntece ceremoniale : *Zorile* și *Cîntecul bradului*, pentru a releva două teme simbolice fundamentale în spiritualitatea populară românească, călătoria postumă și moartea reprezentată

---

[27] Henri Wald, *Preeminența dialogului*, în *Anuarul I. C. E. D.*, seria B, nr. 1, 1981, p. 23.

[28] Henri Wald, *Expresivitatea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 1986, p. 171.

https://biblioteca-digitala.ro

ca nuntă. Ambelor le corespund nu numai modele poetice, ci și echivalente plastice : toiagul și bradul. Mitul „marii treceri" apare exprimat plastic printr-o lumînare de ceară, a cărei mărime și formă se distinge de celelalte lumînări. Într-un studiu special consacrat problemei, Paul Drogeanu analizează toiagul ca un text nonverbal, ghidul plastic al „marii călătorii", luînd în considerare constituenții importanți : materialul, ceară de albine, elementul pur, catarctic ; dimensiunea, echivalentă cu lungimea mortului (măsura fiind persoana sau sufletul, umbră a acestuia) ; forma încolăcită, spirala, care constituie un motiv cu funcție funerară universală [29].

Analiza obiectului plastic trebuie văzută și în perspectiva relației emițător—receptor, existînd în acest caz un receptor mitic în relație cu care este manevrat obiectul (exemplu păpușa din lut la Caloian).

**3.** *Obiectele singulare cu valoare magică*, componente specifice ale ritului, au o amplă prezență în modelul de rol al obiceiurilor populare. Există obiceiuri în care ritul este dominat de importanța simbolurilor evidențiate prin intermediul obiectelor materiale. Relevante în acest sens sînt prima scaldă după naștere sau obiceiul Vergelului la Anul Nou. Se evidențiază în acest sens polisemantismul unor elemente, dar aspectul esențial îl constituie faptul că purtătorii de rol activează un cod comun, compun întotdeauna o relație fixă.

Analizînd la un palier de globalitate modelul de rol în obiceiurile populare, se remarcă constanța unor elemente. Un capitol important îl constituie plantele utilizate într-o mare diversificare rituală. Dincolo de aceasta se impune și o anumită prezență specializată. Ca să oferim un exemplu, așa apare busuiocul ca însemn al vîrstei premaritale și al instituțiilor ei [30]. O prezență masivă o au diferite tipuri de semințe, cu preponderență grîul, element ce se asociază cu actul aruncării, fie pe pămînt (la Plugușor, Semănat), peste casă (colindatul pițărăilor), peste oameni (la nuntă). Un element natural cu uzitare ritologică este apa, *lustratio per aqua*, constituind o prezență de mare specificitate în multe modele de rol : moașa scaldă noul născut, defunctul este spălat de neamuri sau vecini, plugarul este aruncat în apă de către flăcăi, paparudele sînt udate de către săteni.

Demersul nostru științific, cu argumente selective, a conturat specificitatea limbajelor și a interrelaționării lor în cadrul modelului de rol al obiceiurilor populare, ce se afirmă astfel ca un cod cultural complex. Dacă modelul evocă un cumul de trăsături stabile, viața socială și culturală fiind dominată de forme de relevanță constante, obiceiurile populare prin condiția lor semiotică specială sînt supuse unui permanent proces : păstrarea coerenței modelului, care asigură o comunicare armonioasă, dar și acea elasticitate controlată prin procesul performanței, permanent deschisă creației prin variante.

---

[29] Paul Drogeanu, *Despre un model poetic al Marii Treceri*, în *Anuarul I. C. E. D.*, seria B, nr. 3, 1985, p. 467—470.

[30] Stanca Ciobanu, *Busuiocul și vîrsta dragostei*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 31, 1986, nr. 2, p. 153.

https://biblioteca-digitala.ro

## Language Syncretism in the Role Pattern of Folk Customs

(*Abstract*)

The concept of "role" in folk customs is given our own definition — — as in the special literature the theme is quite new — : it is an organized pattern of behaviour of an individual occupying a certain position within a system of interactions, socially established and making use of a sum of languages which, as a whole are instruments of well articulated functions. In folk culture, the concept of role, taken as main reference, triggers the presence of the model as a generations resultant and the permanent role acting, which ensures the validity of customs as acts of communication through ceremony. The role pattern is regarded as a scheme of opportune communication, consecrated and derived from consistent semantic and functional cultural manifestations.

Our scientific endeavour, supported by selective arguments, draws the outlines of the specific languages (the language of acting, the verbal, musical, emotional and choreographic languages) and of the specific interrelation within the role pattern in folk customs, which is found to be a complex cultural whole. Our comments emphasize the fact that in the syncretism of languages within the role pattern each part is ruled by a principle which regulates the folk-type culture mechanism : pars pro toto, namely, each part is subordinated to the significance of the whole

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# SĂLAȘE ALE SPIRITULUI : TRUPUL, LUTUL ȘI ALUATUL

ION GHINOIU

Bătrînii satelor fac încă distincție între sufletul omului viu, adăpostit în corp, casă, așezare, „lumea de aici", și sufletul omului mort, adăpostit în cadavru, sicriu, mormînt, cimitir, „lumea de dincolo". Nemurirea este pentru ei o trecere succesivă a sufletului din tărîmul viilor în tărîmul morților. Viața veșnică, lipsită de moarte, este contrazisă chiar și de cel mai optimist basm românesc, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără moarte*, unde destinul de muritor este exprimat fără echivoc : cine se naște trebuie să moară [1].

Sufletul care peregrinează, conform mentalității populare, din adăpost în adăpost, precum cucul din creangă în creangă, este o abstracție greu de definit. Pentru a ne apropia de această realitate, care se află pretutindeni și niciunde, soluția metodologică ar fi cea a cărărilor ocolite, tehnică inspirată din viclenia animalelor de pradă care se apropie prudent de țintă, dîndu-i mai întîi tîrcoale. Cercetînd pe dinafară o locuință poți să-ți faci o primă impresie despre cel care o locuiește. Acest raționament poate fi însușit ca ipoteză și chiar ca metodă de lucru pentru a prinde un capăt al firului din încurcatul ghem al spiritului.

Există diferite categorii de adăposturi : pentru structuri vii și structuri moarte, pentru cuvîntătoare și necuvîntătoare, adăposturi mici și foarte mici care condensează energia și protejează germenii vieții (sămînța, embrionul, particolele subcuantice) și adăposturi mari și foarte mari în care se împrăștie și se diluează viața și energia [2]. Ierarhizarea adăpostului merge spre infinit ; nu există ceva care să nu se adăpostească, la rîndul său, în altceva. O imagine plastică a acestui fenomen este oferită de păpușile Matrioșca care se adăpostesc și se înghit una pe alta. Reducția spre forme minuscule sau multiplicarea spre forme gigantice a adăpostului, procese specifice gîndirii magice, au semnificații spirituale și comportamentale nebănuite. De pildă, micșorarea sau gulliverizarea adăpostului sporește intimitatea, siguranța și speranța în nemurire. Unghերul cel mai intim și mai odihnitor în interiorul unei case mari este întotdeauna camera mică[3]. Acesta este spațiul solicitat, prin reflex înnăscut, de cuplul sexual la procreare, de femeia gravidă la naștere și, în final, de muribund. Germenul vieții își află adăpostul la nivelul molecular și sub-

---

[1] C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 112.

[2] I. Ghinoiu, *Casa românească. Plecarea și întoarcerea sufletelor*, în „Academica", nr. 5, 1991, p. 8.

[3] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977, p. 302—303.

Anuar I. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 71—78

https://biblioteca-digitala.ro

cuantic, organismul supus morții, dimpotrivă, la nivelul macromolecular, de la celula ou la formele uriașe. Gigantismul adăpostului anunță moartea nu numai a ființei individuale, ci și a speciei. Exemplul clasic îl reprezintă speciile uriașe de reptile, păsări și plante dispărute în era terțiară. Evoluția și involuția organismelor vii în raport cu dimensiunea adăpostului au fost sesizate de popor și redate în frumoase creații folclorice, de pildă cele referitoare la Uriași. Copiii uriașilor, susține o legendă, au dat, din întîmplare, peste niște ființe mici care arau cu un plug tras de boi. După ce s-au jucat cu ei, i-au pus în poală, cu plug cu tot, i-au adus acasă și i-au arătat mamei lor. Aceasta le-a spus să le dea drumul pentru că ei sînt „oamenii care vor stăpîni pămîntul".

În mentalitatea primitivă orice vietate (plantă, animal, om) și orice obiect animat prin practici magice (oală, pîine, colac etc.) se supun aceluiași destin : *existența* este urmată de *postexistență* și prefațată de *preexistență*. Succesiunea celor trei momente a fost sugerată omului de plantele fanerogame, care se înmulțesc prin semințe : de la sămînța încolțită la sămînța recoltată (existența), de la sămînța recoltată la sămînța semănată (postexistența) și de la sămînța semănată (înhumată) la sămînța încolțită (preexistența) [4] :

| Existența și pragurile de trecere | Omul | Grîul |
|---|---|---|
| Prag de trecere | Concepția („întemeierea casei copilului") | Semănatul (înhumarea seminței) |
| PREEXISTENȚA | Viața sufletului în pîntecele (mormîntul) matern | Viața seminței în pîntecele Pămîntului |
| Prag de trecere | Nașterea copilului („sosirea sufletului") | Încoltitul (nașterea) plantei |
| EXISTENȚA | *Ciclul vieții :* de la naștere la moarte | *Ciclul plantei :* de la sămînța încolțită la sămînța recoltată |
| Prag de trecere | Moartea (plecarea sufletului) | Seceratul (moartea plantei) |
| POSTEXISTENȚA | *Ciclul morții :* drumul mitic spre împărăția divinității adorate | *Ciclul seminței :* de la sămînța recoltată la sămînța semănată |

Din tabel rezultă o interesantă inversare a „lumilor" : planta care crește, înflorește și se înmulțește este viața omului „de aici", în timp ce stadiul seminței, nemăcinată și nesemănată, corespunde cu viața omului „de dincolo". Acest mod de gîndire care umanizează procesele firești ale devenirii naturii își are izvorul în complexul cultural inconfundabil al neoliticului ceramic și agrar. Spre deosebire de epocile ulterioare, de prelucrare a metalelor, epoca bronzului și epoca fierului, în neolitic reședința divinității adorate era imaginată în pămînt sau în apă, nu în cer sau atmosferă, cultul lunar avea ascendent asupra cultului

[4] I. Ghinoiu, *Spiritul grîului*, în „Academica", nr. 12, 1991, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro

solar indo-european, cultul vulvei asupra cultului falusului, fertilitatea asupra virilității, organizarea matriliniară asupra organizării patriliniare [5] :

| DOMINANTE CULTURALE | FORME DE MANIFESTARE | |
|---|---|---|
| | Neolitici | Indo-europeni |
| 1. Divinitatea supremă | Zeița Mamă<br>— fertilitate<br>— cultul vulvei<br>— organizarea matriliniară | Zeul Tată<br>— virilitate<br>— cultul falusului<br>— organizare patriliniară |
| 2. Ocupația dominantă | Cultivarea plantelor | Creșterea animalelor |
| 3. Meșteșugul dominant | Prelucrarea lutului | Prelucrarea metalelor |
| 4. Astrul adorat | Luna | Soarele |
| 5. Ritul funerar | Înhumarea | Incinerarea |
| 6. Reședința zeului și a sufletelor înainte de nașterea și moartea oamenilor | În pămînt sau în ape | În cer sau în atmosferă |

Despre divinitatea neolitică Pămînt, Cumplita-Mamă care deopotrivă naște și înghite viața, și despre legătura mistică dintre glie, sămînță și femeie s-au scris frumoase pagini de etnologie [6]. Obiceiurile efectuate la marile praguri ale ciclului familial (nașterea, căsătoria, moartea) și ale ciclului calendaristic (Anul Nou și alte sărbători sezoniere) oferă date inedite despre geneza și evoluția antropomorfismului ceramic și agricol, pe de o parte, despre credința în nemurire, pe de altă parte. Obiectele înconjurătoare care, în gîndirea celor vechi, erau animate și locuite de spirite, se supuneau, asemănător trupului uman, nașterii și morții. Tehnicile materiale care transformă Pămîntul în oală și grîul în pîine și tehnicile spirituale de însuflețire a trupurilor modelate din lut și aluat sînt inseparabile.

### 1. TRUPUL ȘI LUTUL

În graiul popular oala și strachina de pămînt sînt adesea termeni de comparație și substitute rituale pentru părți ale corpului uman : oala are gură, buză, burtă, gît, toartă, mănușă, mînă, picior ; cînd e bine arsă are glas frumos, cînd e nearsă sau ciobită sună răgușit ; fecioara este asemuită cu oala nouă, neîncepută, fata „greșită" cu oala dogită iar femeia bătrînă cu hîrbul și oala hodorogită. În peste 140 de proverbe și zicători românești referitoare la vasele de pămînt oala definește, ca ter-

[5] Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură*, București, Editura Meridiane, 1989.

[6] Mircea Eliade, *Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991, p. 246—277.

https://biblioteca-digitala.ro

men polivalent de comparație, cinstea, puritatea, sărăcia, bogăția, lăcomia, zgîrcenia, vîrsta, boala și moartea oamenilor[7]. Antropomorfismul, ușor de recunoscut în terminologia și forma produselor ceramice, a fost întreținut de-a lungul secolelor și mileniilor de funcția rituală, de credințele și practicile magice.

Pămîntul ca întreg (Terra Mater), din care este desprins și lutul pentru oale, apare, în tradițiile românești, ca un organism viu, înzestrat cu simțuri și inteligență. El i se plînge lui Dumnezeu : „Doamne, mă zgîrîie, mă taie, nu mai pot ! Rabdă, zice Dumnezeu, că acuma se îngrașă omul de pe tine, dar pe urmă te vei îngrășa tu de pe el" [8]. Asemănător omului, Pămîntul are nevoie de odihnă. În nordul Bucovinei era păcat să sapi solul după asfințitul Soarelui și mai ales în timpul nopții, cînd trebuia și el să se odihnească. În heterogamia cosmică Pămîntul este mama care crește și hrănește pruncii, iar Cerul este soțul și tatăl copiilor. Alteori, Pămîntul de la suprafață este bărbat, iar cel de sub el femeie. Bărbatul și-ar mustra nevasta cu cuvinte aspre : „Pe mine mă taie, mă muncesc dar ție ți-e bine. Tu nu numai că nimica nu faci, ba încă și oamenii îți dau să mănînci" [9], aluzie la înhumarea morților și transformarea cadavrelor în lut.

Pentru a deveni oală, lutul trebuie mai întîi amputat (sacrificat) din marele organism viu, Pămîntul. Tăiatul pămîntului, secvență tehnologică care deschide procesul confecționării ceramicii, corespunde cu moartea însăși din ciclul vieții omului. Ambele momente, tăiatul pămîntului pentru oale și moartea trupului uman simbolizează trecerea pragului din existență în postexistență. Singura deosebire constă în inversarea „lumilor" imaginare : „de aici" și „de dincolo". Lumea noastră „de aici" este lumea „de dincolo" a pămîntului transformat în oale, iar lumea noastră „de dincolo" se află, cel puțin pentru oamenii păcătoși, în măruntaiele pămîntului.

Postexistența lutului începe cu desprinderea violentă de trupul mamă, se continuă cu zdrobirea, frămîntarea, dospirea lui și se încheie cu modelarea chipului și cu marea taină a însufletirii prin ritul incinerării oalei în cuptor. Olarul, care chinuie și arde sufletul Pămîntului, este, în credințele vechi populare, un fel de Scaraoschi care fierbe în smoală sufletele morților ajunși în iad. După tradiție, la sugestia lui Dumnezeu, Dracul a confecționat prima oală : „Ca să care apa, Dracul a făcut ciurul. După ce l-a lăsat să se chinuie cu căratul apei, Dumnezeu i-a spus să facă oala de pămînt". Furatul oalei de la cel care a confecționat-o nu era considerată o faptă reprobabilă, întrucît se credea că făptașul prelua păcatele olarului. Atunci, susține tradiția, se bucură și rîde Dracul : „Iată cum se fură lut pe lut!". La fel s-ar bucura și D-zeu cînd vede că soțul face dragoste cu nevasta : „Se iubește lut cu lut" [10]. Viața „de dincolo a oalei, petrecută printre noi, se încheie cu spargerea ei, moment cînd redevine ceea ce a fost, lut, și se întoarce de unde a plecat, în Pămînt.

---

[7] J. A. Zanne, *Proverbele românilor*, Leipzig, 1985 ; Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*, București, 1938.

[8] Elena Voronca-Niculiță, *Datinile și credințele poporului român*, Cernăuți, 1903, p. 156.

[9] *Ibidem*, p. 157.

[10] *Ibidem*, p. 160.

https://biblioteca-digitala.ro

Animată cu viață, oala poate să substituie sau să adăpostească, în anumite împrejurări, divinitatea, spiritele bune și spiritele rele. În practicile magice oala este nu numai obiect de recuzită rituală, ci și un actant pasiv, manipulat de persoane inițiate: vrăjitoare, moașă, naș, nănașă, mut sau vătaf în cetele de călușari etc. Ipostazele în care oala joacă rolul actantului ritual sînt extrem de variate: aruncată în fîntînă sau în rîu este mesagerul oamenilor pe lîngă divinitatea care leagă sau dezleagă ploile; prin spargerea oalei sau prin turnarea apei din aceasta, moașa realizează, la prima scaldă a copilului, transferul magic al sănătății și glasului frumos de la lut la noul născut; necinstea fetei la căsătorie putea fi reparată de nănașă prin spargerea oalei curate, gest care asigura transferul fecioriei de la persoana pură, simbolizată de oala nouă, neîncepută, la fata „greșită"; în satele de olari din jud. Dîmbovița strachina agățată de pereții prispei, cu fața la drum, poftește peținorii, întoarsă cu spatele, îi refuză, atunci cînd fata este prea mică, nu a fost scoasă la horă, nu are zestre pregătită [11]. În secvența vindecării bolnavului „luat din căluș", oala în care se introduce sau de care se leagă un pui de găină este substitutul omului sănătos. Momentul spargerii violente a oalei cu bîta de către mut sau vătaf marca moartea prin substituție a bolnavului și nașterea simultană a omului sănătos. Oala poate fi însă și adăpostul forțelor malefice (draci, moroi, strigoi). De aceea, în perioada de lehuzie, în nopțile și zilele cît stă mortul în casă, în timpul vrăjilor și descîntecelor pentru alungarea spiritelor malefice și în alte împrejurări, oalele erau întoarse cu gura în jos, pentru a preîntîmpina cuibărirea chiriașilor nedoriți. În obiceiurile de înmormîntare oala este adăpost temporar pentru sufletul omului călător. Pentru a preveni pericolul reîntoarcerii sufletului în corpul părăsit și transformarea lui în moroi sau strigoi, se iau severe măsuri de precauție. Cea mai interesantă pare a fi „împietritul mortului", consemnat în sudul jud. Argeș [12]: după scaldă, orificiile trupului neînsuflețit sînt astupate cu pietricele, sticlă pisată și tămîie pentru a bara intrarea sufletului. Imediat după scoaterea mortului din casă este izgonit și sufletul lui, prin spargerea oalei în care s-a ascuns. Semnificația expresiei românești „s-a făcut oale și ulcele", spusă despre oamenii morți și înhumați de multă vreme, apare, explicit sau implicit, în toate categoriile de ceramică rituală: ciobul de tămîiat, oalele de Moși, urna înhumată cu „casa" copilului (placenta) noului născut etc.

## 2. TRUPUL ȘI ALUATUL

Ciclul vegetal, deschis de sămînța semănată și închis de sămînța recoltată, a fost de timpuriu asemuit cu lacunara formulă a vieții omului: naștere, căsătoria, moartea. Conform gîndirii magice, spiritul grîului locuiește în corpul plantei mamă pînă cînd aceasta face sămînță, se usucă și moare, după care se retrage în adăpostul impenetrabil al seminței, devenind, prin generații succesive, nemuritor. Dar, avatarurile spiritului grî-

[11] Informație de teren înregistrată în anul 1972 în satul Drăgăiești-Pămînteni, jud. Dîmbovița.

[12] Informație de teren înregistrată în anul 1976 în satul Izvoru, jud. Argeș.

https://biblioteca-digitala.ro

ului care încolțește, crește și se înmulțește, continuă nu numai în sămînța semănată (înhumată), ci și în sămînța măcinată, transformată apoi în alimente sacre (pîine, colac) și, în final, incinerată. Ciclul vegetal este „lumea de aici" a spiritului grîului viu, ciclul seminței este „lumea de dincolo" a spiritului grîului mort. Planta este deci adăpostul grîului viu, sămînța adăpostul grîului mort.

Pentru a deveni pîine și colac, alimente sacre care poartă, adesea, nume de divinități (Crăciun, sfinți, sfințișori, arhangheli), spiritul grîului trebuie eliberat prin înlăturarea tegumentului (adăpostului) și zdrobirea violentă a bobului în particule minuscule în piuă, la rîjniță sau moară. Între spartul bobului de grîu în dinți și măcinatul lui la moară omul a parcurs un impresionant proces tehnologic și spiritual. Mișcarea de frecare circulară a pietrelor de moară este dedusă de tehnologi din mișcarea ritmică de du-te-vino a pisălogului în piua de pisat semințele, instalație primitivă a cărei străveche obîrșie în microcosmosul uman nu poate fi decît unul din reflexele înnăscute, actul sexual. Marele Brâncuși avea să deschidă complexul sculptural de la Tîrgu-Jiu cu o masă-altar alcătuită din două pietre de moară (Masa Tăcerii sau Masa Destinului), care macină existența noului născut precum spiritul grîului ascuns în sămînță [13]. Locul unde erau măcinate semințele, moara și lacul morii, avea, aproape fără excepție, semnificații malefice : acolo apăreau moroii, strigoii și alte fantome, acolo sau cu produse furate de acolo se prindeau farmecele și descîntecele. Moara, care jertfește germenii vieții aflați în fașă, era oprită în unele sate cînd apărea pe cer Luna nouă, noaptea cînd se naște astrul nopții, și la Blagovestenie, ziua zămislirii lui Isus în pîntecele Fecioarei Maria [14].

Despre semnificația funerară a morii se poate vorbi mult. La romani, unul dintre sensurile importante ale cuvîntului *mŏla* (moară) era cel de făină măcinată care se presăra pe creștetul jertfelor, iar la români zicala „la rînd ca la moară" se pare că a avut, la început, sensul de răboj, ordine, evidență a oamenilor la moară. Deși expresia a pătruns, ca normă juridică nescrisă, în numeroase domenii de viață socială, este pronunțată mai cu seamă în zilele care preced înmormîntarea unui om, sub forma „ne vine rîndul ca la moară". Moara are deci valoare bivalentă : distrugerea rituală a bobului de grîu și eliberarea simbolică a spiritului său. Funcția de altar a pietrelor de moară a fost intuită genial de Constantin Brâncuși cînd le-a așezat sub formă de masă în monumentul comemorativ de la Tîrgu-Jiu.

### 3. TRUPUL, LUTUL ȘI ALUATUL

În concluzie, pentru obținerea pîinii din bobul de grîu și a oalei din pămînt, tehnologia populară cuprinde faze de lucru identice :

— transformarea seminței și a pămîntului în particule minuscule prin tăiere, zdrobire, pisare, rîjnire și măcinare ;

— adăugarea elementului germinal, apa, și regruparea particulelor în lut și aluat ;

[13] I. Ghinoiu, *Masa destinului*, în „Academica", nr. 3, 1990, p. 10.
[14] Idem, *Virstele timpului*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 127, 170, 204.

https://biblioteca-digitala.ro

— frămîntarea și dospirea materiei în prefacere (lutul și aluatul);
— modelarea formelor și a chipurilor;
— însuflețirea adăposturilor modelate prin ardere sau coacere în cuptor.

Oala și pîinea scoase din cuptor sînt animate cu viață și purtătoare de viață. Numai avînd calitatea vieții ele puteau fi jertfite (date de pomană) pentru morți: oalele la Moșii de vară, pîinea, colacul și coliva la Măcinici etc. Creațiile (adăposturile) animate cu viață au, asemănător omului, existențe și praguri de trecere între existențe:

| Existențe și praguri de existență | Oala | Colacul |
|---|---|---|
| EXISTENȚA | Pămîntul Mamă | Sămînța |
| Prag de trecere (moartea) | Tăiatul (amputarea) pămîntului din care se va confecționa oala | Pisarea, rișnirea, măcinarea semințel |
| POSTEXISTENȚA | Adăugarea apei și formarea lutului;<br>Frămîntatul și dospitul lutului;<br>Modelarea adăpostului | Adăugarea apei și obținerea aluatului;<br>Frămîntatul și dospitul aluatului;<br>Modelarea adăpostului chipului |
| Prag de trecere | Arderea în cuptor. Animarea oalei cu viață | Arderea (coacerea) în cuptor. Animarea colacului |
| PREEXISTENȚA | Oala în viața cotidiană și ceremonială a omului | Colacul sacramental |
| Prag de trecere | Spartul oalei | Sacrificiul (pomana) |

Cartea Genezei din *Vechiul Testament* revalorizează, se pare, tehnica materială și spirituală neolitică și a vremurilor care au urmat, epoca bronzului și epoca fierului. Între tehnica ceramicii și tehnica panificației, fază finală a ocupației agrare, sînt paralelisme spirituale evidente. În vremurile biblice Dumnezeu a modelat din lut omul, așa cum omul neolitic a modelat din lut oala și din aluat pîinea. Dumnezeu a însuflețit creația suflînd viață asupra ei, omul a însuflețit oala (lutul) și pîinea (aluatul) arzîndu-le în cuptor.

## Shelters of the spirit: the body, the clay and the dough

(*Abstract*)

The belief in the immortality of the soul, fundamental feature of Romanian spirituality, has its roots in the unmistaken complex of the Neolithic. To be able to catch what the 20th century peoples are thinking about "a reality" which can be found everywhere and nowhere, a cautious research method was chosen, typical to the wild prey animals, which approached the aim, step by step, first hovering about. Thus the

https://biblioteca-digitala.ro

shelters lived by the spirit in preexistence, existence and postexistence, which it leaves through the successive passing of the limits (the birth and the death), were analyzed.

Synthetic tables record the way of the existing of the *spirit of the living man* (body, house, village, "the world from here, this world") and of the *spirit of the dead man* (grave, cemetery, "the beyond world, the other world") with the *spirit of the living wheat* (the plant) and the *spirit of the dead wheat* (the seed). From the unfurling of the material and spiritual technics which man performed, he believed that he was able *to kill* the soul of the earth and the wheat (the cutting, the pounding, the grinding, the milling) turning them into dust and flour, *obtaining* the clay and the dough, adding the germinating element, the water, *moulding* enigmatical faces (forms, bodies) which he *animates* after that by fire (funeral rite of cremating) resulting in the pot and the knot-shaped bread. Animated with life, the pot and the knot-shaped can be sacrificed (given as alms) being changed in the place of the man at the great passing of the limits of the life cycle (birth, marriage, death) and of the Gods at New Year's Eve and other seasonal ceremonies.

https://biblioteca-digitala.ro

# ȘEZĂTOAREA

## Funcția economică și aspectul mitologic

PUIA SILVIA IOSIPESCU

Lucrările referitoare la șezătoare aparțin unor cărturari ai satelor sau unor cercetători prestigioși. Intervențiile sînt numeroase, fără a avea pretenția unei excerptări eshaustive a lor. Unghiurile de vedere din care a fost abordată problema sînt proprii mai multor discipline. Metodologia și modul de rezolvare nu se suprapun, ci se completează într-o manieră fericită. Un interes pentru studiul șezătorii au dovedit folcloriștii, toți axîndu-se pe repertoriul de șezătoare. Într-un studiu amplu Mariana Kahane și Lucilia Georgescu precizează de la bun început: „Rîndurile de mai jos urmăresc numai să releve existența în folclorul românesc a unui repertoriu ceremonial tradițional specific șezătorii...". Stanca Ciobanu își intitulează un studiu *Funcție premaritală în repertoriul cîntecelor de șezătoare*. În lucrarea *Folclorul românesc*, Ovidiu Bîrlea se referă la repertoriu, avînd în atenție „cîntecele de șezătoare", ca și Traian Mîrza, care își intitulează lucrarea *Folclor muzical din zona Huedin*. S-au ocupat însă parțial și de contextul în care se desfășoară acest repertoriu. Problema sociologică a șezătorii subliniază gradul accentuat al sociabilității în mediul rural și a stat în atenția lui D. C. Amzăr. Etnografii au în vedere instituția în ansamblul ei, axîndu-se mai puțin pe repertoriu, cum au făcut Silvia Iosipescu și Alexandru Popescu. Rămasă în manuscris, *Junețea la români* scrisă de Simion Florea Marian conține și un capitol despre șezătoare. În studiul de mai jos avem în atenție funcția economică și aspectul mitologic al șezătorii, probleme care nu au stat în atenția nici unui cercetător anterior.

Considerăm că șezătoarea este o instituție complexă din mediul rural tradițional. Organizată de fete și neveste, ea apare ca o creație în primul rînd a cetei feminine și aparține acesteia, dar și a satului întreg prin prezența și a altor categorii de participanți, feciori, bărbați, copii. Funcțiile ei multiple: funcția economică, funcția socială, premaritală, funcția educativă, satirică, de petrecere, la care se adaugă unele rituri de fecunditate și funerare, cît și aspectul mitologic, o recomandă ca fiind mai mult decît un ceremonial din ciclul vieții — este viața însăși.

Terminologia șezătorii prezintă o mare varietate de numiri, a căror etimologie ne duce în timp pînă înainte de perioada romană. În general, pentru toate zonele țării se impune prin răspîndire și frecvență termenul „șezătoare", care derivă de la verbul „a ședea", lat. *sedere*. Este firească numirea, deoarece fetele și nevestele ședeau pe lavi-

Anuar I. E. F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 79—89

https://biblioteca-digitala.ro

ţe şi scaune în casă, pe prispă, cu scopul de a lucra. Cu o grafie mai veche S. Fl. Marian scrie „sedetoarea". O răspîndire relativ mare o au numirile: „furcărie", „cu furca", „furcă" < lat. *furca*, „torcărie", „la tors" < lat. *torquere*, „cu lucru" < lat. *lucubrare*, „strînsură sau strînsoare" < lat. *stringere*, termeni ce exprimă o triplă valoare. Mai întîi se precizează obiectul muncii, caierul de lînă, cînepă sau in. Apoi se desemnează unealta cu care se mergea în şezătoare: furca şi desigur fusul, lat. *fusus*, cu care se torcea. În ultimul rînd se avansează ideea scopului participării la şezătoare, acela de a lucra, fetele şi femeile mergînd „cu lucru". Toţi aceşti termeni de origine latină ne îndreptăţesc să credem, deşi nu avem atestări documentare, faptul că în Dacia romană se torcea frecvent în şezători. În Satu Mare întîlnim şezătoarea cu numirea „căieriţă" < lat. *caiulus*, care trimite la caierul de cînepă sau lînă. În Brăila, Ialomiţa şi alte judeţe se mai păstrează termenul „opaiţ" < sl. *opajeci*, păstrat din vremea cînd se ilumina cu opaiţul. Şi „la foc", lat. *focus*, aminteşte de focurile pe care le aprindeau copiii şi flăcăii la furcăriile organizate sub cerul liber, cînd fetele şi nevestele torceau la lumina lunii şi la cea emanată de focuri. Precizăm faptul că torsul presupune o îndemînare doar la trasul firului din caier, răsucitul fusului făcîndu-se în chip automat, motiv pentru care fetele şi femeile pricepute la tors nu au nevoie de o cantitate mare de lumină. Pentru perioada romană şezătoarea deţine atestări etimologice clare, dar presupunem că această instituţie a existat în Dacia înainte de cucerirea ei de către romani, iar ceea ce s-a schimbat în timp au fost doar termenii, acum de origine latină, care s-au impus în vorbire la fel ca şi în alte situaţii [1]. Uneori, în Ţara Oltului se confundă cîntecul de şezătoare cu cel de clacă. O informaţie bibliografică destul de expeditivă ne spune: „prin 1883 — 1884 se vorbea despre şezătoare. Azi (1907) se fac clăci de tors care nu aduc nici pe departe cu şezătorile" [2], fără să se vorbească de vreo deosebire privind modul de organizare, scopul etc. În unele aşezări, în şezători, fetele lucrau pentru ele, iar flăcăii lucrau pentru gazdă. Probabil aici, claca prestată de băieţi era considerată drept plată pentru gazda de şezătoare. Se cunoaşte însă că aproape la toate şezătorile gazda era răsplătită de către participante şi cu una sau mai multe seri de clacă la tors şi nu este imposibil ca în unele sate să se fi generalizat termenul de clacă în locul celui de şezătoare. Informaţii de teren recente din Măguri, jud. Cluj, precizează faptul că şi claca de tors organizată acasă de către gazda clăcii se numea nu clacă, ci şezătoare, spre deosebire de claca dată acasă la participante, care era numită clacă.

Referindu-ne la funcţiile şezătorii, stabilim faptul că sînt mai multe păreri, care se pot discuta în raport de apartenenţa la o disciplină sau alta a cercetătorului care are în atenţie această problemă. Folcloriştii susţin faptul că şezătoarea a fost la început o ceată a fetelor trecute de vîrsta pubertăţii şi dintr-un grup de vîrstă afiliat iniţierii s-a transformat treptat într-o instituţie cu funcţii multiple. De asemenea, pun

[1] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, p. 923, 358, 359, 959, 900, 110, 628, 343.

[2] Al. Vasiliu, *Cum se făcea şezătoare la Tătăruşi mai înainte [illegible] ezătoarea"*, vol. X, 1975, nr. 1—2, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro

accentul pe funcția premaritală a șezătorii. Departe de noi să contestăm această funcție, ea este o fațetă principală alături de celelalte, dar de aici și pînă a o considera inițiatoare a instituției șezătorii este prea mult și orice cercetător de bună credință renunță la astfel de informații, atîta vreme cît studiază doar un aspect al problemei. Este incredibil la un popor harnic, așa cum s-a remarcat poporul român de-a lungul veacurilor, ca țărăncile române, fete și neveste, să se adune la șezători seară de seară, de toamnă pînă spre primăvară, numai să cînte, să povestească, să joace jocuri sociale cu feciorii, iar femeile doar să inițieze fetele ajunse la pubertate. Dacă a existat totuși o școală, iar aceasta s-a numit șezătoare, la șezătoare fetele mergeau relativ inițiate. Inițierea în problemele vieții se realiza din mers, fără ca cineva să observe sau să înființeze o anumită școală pentru inițiere. De pildă, o fetiță știa să toarcă, să croșeteze, să tricoteze și să coasă, uneori de la șase ani. Aceste deprinderi erau transmise de către surorile mai mari, mame, bunici, prietene sau vecine și nu cum se învață de pildă cititul și scrisul în școală, metodic, ci mai degrabă din întîmplare, dintr-o necesitate spirituală ce nu se poate mărturisi totdeauna prin viu grai. Și în domeniul vieții premaritale mai învățau cîte ceva. Și chiar numai dacă mergeau copiii la jocul de duminica și tot observau din comportamentul tineretului. Se poate afirma că fiecare sat în parte a constituit un muzeu *in situ* privind partea concretă a culturii populare și a însemnat o școală permanentă pentru inițiere atît în domeniul activităților economice, cît și al manifestărilor spirituale.

Cu șezătoarea lucrurile sînt puțin mai deosebite. Ea este o instituție cu o viață discretă, deși plină de manifestări vădite, ce solicită un oarecare efort în descifrarea ei. Într-un studiu anterior am scris despre prioritatea funcției economice, singura care ar fi putut genera șezătoarea, așa cum vom observa în continuare. Dar funcția economică se afla într-o congruență și o armonie în raport cu celelalte, încît cu greu se poate stabili locul fiecăreia dintre ele, deoarece șezătoarea îngemănează activitatea economică și spirituală după un model pentru care nu a existat un tipar propus sau planificat, ci mai degrabă ceva imprevizibil care s-a concretizat în virtutea necesității generate de condiții social-economice, ca și a obișnuinței. Tot întîmplarea socioeconomică a contribuit la destrămarea ei ca instituție și amintesc următorul aspect: a avut loc colectivizarea și, ca urmare, dezrădăcinarea țărănimii și perturbarea vieții economice la sate, ca și exodul populației spre orașe, dar au mai contribuit în secundar și alte modificări la transformarea vieții satului tradițional. Mariana Kahane și Lucilia Georgescu precizează faptul că în șezătoare „obiectivul vizat nu este munca, ci preocuparea majoră de viață a grupurilor importante ale adunării" [3]. „Șezătoarea pare un ceremonial nu din ciclul muncii, ci din ciclul vieții" [4]. Dar în continuare, autoarele de mai sus spun: „Interesantă este precizarea că se cînta și ziua, dacă se adunau fetele cu lucrul..." [5]. Dar, dacă ziua cîntau numai cînd lucrau, cu atît mai mult lucrau seara în șeză-

[3] Mariana Kahane și Lucilia Georgescu, *Repertoriul de șezătoare, specie ceremonială distinctă*, în „Rev. de etnografie și folclor", tomul 13, 1968, nr. 4, p. 323.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem* p. 319.

https://biblioteca-digitala.ro

toare, iar cîntecul și celelalte momente de petrecere se desfășurau în contextul muncii. Și Apostol D. Culea remarcă faptul că „se cînta și ziua" în timpul lucrului [6]. Monica Brătulescu stabilește faptul că deși cadrul tradițional de derulare a ceremonialului era legat de tors și de țesut, activitatea economică „nu ocupa în șezătoare un loc central sub raportul productivității" [7]. Traian Mîrza apreciază că în haba din zona Huedinului, accentul nu se punea pe latura productivă a muncii (ca la clacă) [8]. Referitor la acest aspect al șezătorii, Nicolae Bot este inconsecvent în afirmațiile sale. În primul rînd, precizează că în șezătoarea de fete aspectul economic este cu totul secundar [9]. Autorul revine și spune că în șezătoare „fetele și femeile lucrează fiecare pentru sine..." [10], iar în continuare menționează: „În primul rînd șezătoarea era prilej de comportare și de muncă în grup, de dovedire a priceperii și hărniciei fetelor. Rostul ei economic rezidă în faptul că în grup se lucrează mai mult..." [11]. Referindu-se la șezătoarea de fete amintește că numai „în unele seri factorul economic devenea secundar [și că] tortul tors de fete în șezătoare nu era de calitate" [12], pentru a reveni: „În cadrul obiceiului feciorii aveau posibilitatea să vadă hărnicia și comportarea fetelor. Era prețuită fata care torcea mai mult, care avea fuse pline; acolo [în șezătoare] se vedea cum lucra fata..." [13]. Și în continuare, prin aspectele sale fundamentale — economice și spirituale — șezătoarea este de o mare complexitate [14]. Referindu-se la scenariul șezătorii, Stanca Ciobanu desprinde din textele folclorice faptul că „prima secvență a șezătorii, cînd grupul de fete era prezent și doar el.... este destinată lucrului" [15]. Precizăm faptul că această primă secvență, deci torsul îndeosebi, dar și alte activități cu caracter economic, se derulau cam trei ore pînă la sosirea feciorilor în șezătoare. În articolul unui anonim publicat în „Albina Carpaților", se insistă asupra hărniciei fetelor din șezătoare, spunînd că „fetelor le pasă mult ca să-și arate hărnicia, cînd se află de față flăcăi, căci altfel cine ar merge să le peteească, dacă nu le-ar ști bărbate" [16,17]. La șezătoare, „fetele cu furca în brîu sînt adunate să facă un spor". Și la furcile din Oltenia „fetele și femeile torceau cînepa pînă noaptea tîrziu" [18]. Michel Vulpesco precizează că în șeză-

---

[6] Apostol D. Culea, *Datini și muncă*, vol. II, [București], Casa Școalelor, 1943, p. 586, 591.

[7] Monica Brătulescu, *Ceata feminină — încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești*, în „Rev. de etnografie și folclor", tomul 23, 1978, nr. 1, p. 41.

[8] Traian Mîrza, sub redacția, *Folclor muzical din zona Huedin*, la Festivalul Național „Cîntarea României", Cluj-Napoca, 1978, p. 36.

[9] Nicolae Bot, *Șezătoarea în zona Năsăudului*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967*, Cluj-Napoca, 1969, p. 30.

[10] *Ibidem*, p. 305.

[11] *Ibidem*, p. 311.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*, p. 312.

[14] *Ibidem*, p. 344.

[15] Stanca Ciobanu, *Funcția premaritală în repertoriul cîntecelor de șezătoare*, în „Rev. de etnografie și folclor", tomul 30, 1985, nr. 2, p. 53.

[16] * * *, *Șezătoarea de fete*, în „Albina Carpaților".

[17] S. Mihăilescu, *Șezătoarea în satul Giulești (Suceava)*, în „Șezătoarea", anul I, 1892, nr. 1, p. 271.

[18] Vasile Cărăbiș, *Nunta și furca de pe valea Jalcșului*, București, Academia R. S. R., 1969, p. 73.

https://biblioteca-digitala.ro

toare „mîinile femeilor se ocupă cu dexteritate de cele mai frumoase și cele mai demne lucruri pentru o femeie" [19], iar tinerele române „... se întîlnesc [în șezătoare] pentru a-și pregăti trusourile; ele mergeau la gazda de șezătoare cu furcile și fusele lor" [20]. „Uneori în șezătoare se aude numai sfîrîitul fuselor" [21]. Și Stanciu Stoian pomenește de funcția economică a șezătorii [22].

Mulți dintre autori afirmă că în șezătoare munca alterna cu povestiri, cîntec, joc. „La șezătoare se adună fete și feciori. Fetele torc, cos, cîntă, cimilesc, iar de se află vreuna mai stătută sau o babă, spun povești. Feciorii cîntă în zbor, cimilesc, spun vesci și alte istorii, glumesc cu fetele, nu le dau pace să toarcă, ascund fusele. După ce gătesc de tors și de cusut, un fecior se pune pe un corn de vatră și începe a zice din fluier diferite arii de joc, pe cînd alții apucă cîte o fată și prind a juca și a chiui" [23]. Ovidiu Bîrlea precizează că în șezători „munca era îmbinată cu petrecerea", accentuînd și faptul că „numai în Transilvania se vădesc cîntecele legate de muncile executate de fete și de femei în grup, în serile lungi de toamnă și iarnă" [24]. Pentru D. C. Amzăr, șezătoarea rămîne în esență „același fenomen de viață socială sătească: cîteva ore de muncă și petrecere în comun" [25]. Autorul consideră șezătoarea „ca cea mai complexă datină, datorită faptului că structura ei este o îmbinare a celor două elemente constitutive ale vieții sociale în general; economicul și spiritualul" [26]. „Activitatea economică din șezătoare îmbracă o formă specifică: femeile și fetele se strîng la un loc să lucreze fiecare pentru ea. Este o formă de muncă pe care nu o mai întîlnim în altă parte" [27]. Evidențiază și aspectul că fetele nu izbutesc să agonisească prea mult spor din pricina băieților „...[dar] o iarnă întreagă sporul crește, căci... așa își fac fetele mărămile și cămășile de purtare" [28]. Gh. Neculiță precizează că în șezătoare, cînd fetele solicită cîte o bătrînă să le continue povestea începută demult, aceasta le întreabă: Oare lucrul vă sporește? La care fetele îi răspund: „Ora, mamă, ia te uită, cît de mult am mai lucrat/două fuse uite-am pline și un sul am depănat/zice una din copile,/Și eu mamă, zice alta, eu ajut acum Ilenei, lucrul meu demult e gata/Și arătîndu-și una alteia, ce au sporit în lucrul lor/Se mîndresc ele-n de ele, în văzul feciorilor" [29]. Autorul arată diversitatea lucrului în șezătoare: „Una [dintre fete] toarce, alta coasă/Niște flori pe o năframă cu peteală și mătasă". La sfîrșitul serii, la despărțire, fetele și nevestele „își spun fiecare cît a tors" [30]. Al. Vasiliu arată că fetele fiind înștiin-

---

[19] Michel Vulpesco, *Les Coutumes Roumaines périodiques*, Paris, 1927, p. 130.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*, p. 131.
[22] Stanciu Stoian, *Procesul educativ în satul Sanț din județul Năsăud*, în „Sociologie românească", anul V, 1943, nr. 1—6, p. 77.
[23] Simion Fl. Marian, *Junețea la români*, fascicola 7, inventar 231, ms., 1876, p. 2.
[24] Ovidiu Birlea, *Folclorul românesc*, București, Editura Minerva, 1981, p. 418.
[25] D.C. Amzăr, *Sociologia șezătorii*, în *Arhiva pentru știință și reforma socială*, 1931, p. 7.
[26] *Ibidem*, p. 10.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*, p. 52.
[29] Gh. Neculiță, *Șezăt[illegible]*. Iași [illegible]80, [illegible]. 20.
[30] *Ibidem*, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro

ţate în ce seară începe şezătoarea se pregăteau să aibe ce lucra. „Alta de lucru nu-şi luau decît numai furca cu caierul de cînepă, de buci ori de lînă şi fusul" [31]. Cît ţinea şezătoarea, fetele torceau şi vorbeau ele înde ele cine ştie ce lucruri... [32]. După ce torceau fetele cîte un rînd de fuse „... un băietan, care ştia să cînte, lua fluierul şi începea să zică de joc, iar ceilalţi din casă jucau. Apoi fiecare fată se aşeza pe laiţă şi-şi urma lucrul mai departe". Cînd însă se afla în şezătoare un om bătrîn şi spunea poveşti, „numai sfîrîitul fuselor se auzea" [33]. Şi în unele aşezări din Dobrogea se adunau fete şi femei în şezătoare, „în fiecare seară la cîte una din ele, lucrînd pînă după miezul nopţii. La aceste şezători vin şi flăcăii care le distrează cu fel de fel de glume şi cîntece din cimpoi" [34]. Într-o altă lucrare ce se referă la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, am arătat faptul că în şezătoare pe primul loc se situau activităţile cu caracter economic, torsul, împletitul, cusutul, croşetatul. Mai erau şi alte asemenea activităţi condiţionate de moment: fetele şi nevestele alegeau fulgi, îndrugau lînă, depănau firele toarse, scărmănau lînă, dărăceau, făceau gheme, răsuceau [35]. „În şezătoare, voioşia serii dă aripi închipuirii şi mîinile lucrătoare par mai sprintene"[36]. Şi în şezătorile numite „la focuri", în serile liniştite de toamnă, deci în şezătorile de afară, „fusele sfîrîie şi tortul sporeşte" [37]. Unele informaţii amintesc faptul că în şezătoare exista o îngemănare a manifestărilor, încît noţiunile de muncă şi petrecere se contopeau. Astfel, din culegerile lui S. Fl. Marian se desprinde un text: „Frunză verde foi de ciepe/Şezătoarea se începe,/Haideţi fete şi neveste,/Să vă spun cîte o poveste,/.... Să petreceţi, voi torcînd,/Povestind şi tot cîntînd". „La lumina debilă poţi vedea toate fetele satului torcînd şi cîntînd... Care de care se sileşte să-şi gate caierul" [38]. Informatori din Ţara Loviştei, încercînd să definească şezătoarea, precizează: „Şezătoarea este o distracţie a tineretului. Acolo în primul rînd lucrau fetele, [iar] băieţii veneau cam după [orele] zece şi unu cînta din fluier şi ceilalţi jucau, fiecare fată cu drăguţul ei" [39]. Cercetări de teren recente precizează şi faptul că la Bobotează, cînd mergea preotul cu botezul, trebuia să fie tortul tors, căci altfel nu se mai înălbea [40]. În aşezări cu profil economic forestier, cînd băieţii erau plecaţi la stînjeni, randamentul la muncă în şezătoare era apreciabil. Flăcăii lipseau din şezători şi 3 — 4 săptămîni. „Cînd nu erau flăcăii la şezătoare, torceam cîte 3 — 4 fuse pe seară", iar după o astfel de lipsă, „cînd veneau feciorii de la stînjeni, jucam mai mult"[41]. La şezătoare te duceai să torci, că aveai cînepă multă" [42]. „În şezătoare

[31] Al. Vasiliu, op. *cit.*, p. 81.
[32] *Ibidem*, p. 82.
[33] *Ibidem*, p. 83.
[34] George D. Iorgulescu, *Monografia comunei Cerna din judeţul Tulcea*, Brăila, 1935, p. 67.
[35] Silvia Iosipescu, *Contribuţii la studiul şezătorii*, în *Anuarul I.C.E.D.*, seria B, nr. 3, 1985, p. 627—628.
[36] Apostol D. Culea, *op. cit.*, p. 590.
[37] *Ibidem*, p. 587, 597.
[38] Simion Fl. Marian, *op. cit.*, fasc. 6, p. 1, 3.
[39] Inf. ter. Achim Cenuşă, 67 ani şi Ana Mărgărit, 54 ani, Boişoara, jud. Vîlcea, 1989.
[40] Inf. ter. Viorica Bold, 67 ani, Blăjeni-Criş, jud. Hunedoara, 1989.
[41] Inf. ter. Ioniţa Prejban, 81 ani, Lunca Cernii, jud. Hunedoara, 1989.
[42] Inf. ter. Radu Borza, 84 ani, Viştea de Jos, jud. Braşov 1987.

https://biblioteca-digitala.ro

se torcea, se cosea, se împletea, se țesea. Nu se prea cînta, nu se juca, numai se lucra. Flăcăii mergeau rar în șezătoare. Scopul principal în șezătoare era torsul. Nu se juca în șezătoare, jocul era duminica"[43]. La șezătoare se întreceau femeile care să toarcă mai mult, care să pună războiul și care să iasă cu pînza la albit[44]. „În primul rînd, se torcea în șezătoare, se făcea cipcă, se împletea. Torceam mai întîi cîte un fus, apoi ne distram și pe urmă iar torceam, căci altfel ne sfădeau mamele; ne distram mai mult să speriem somnul"[45]. „Scopul șezătorii era munca în primul rînd, dar împletită și cu distracția"[46]. Pînă după cel de al doilea război mondial, întreaga îmbrăcăminte a familiei și a interiorului locuinței se confecționa în gospodărie. Se torceau cînepa și inul din care se țesea pînză pentru cămăși, ștergare, pleduri. Se torcea și lînă din care se țesea pănură pentru confecționat haine, pentru țoale de pat. Era mult de lucru și trebuia terminat pînă în martie, cînd se reîncepeau muncile agricole. „Scopul principal al participantelor la habă era să lucreze, să facă spor; dar care era mai solicitată la gîscă avea spor mai puțin"[47]. „În șezătoare torceam, împleteam și mai coseam. Fetele și femeile torceau că trebuia să aibă pînză în primăvară, căci altfel le povestea satul: Unde nu-i pînza la casă,/Îi muierea puturoasă. Și fetele torceau în primul rînd căci altfel nu le mai lăsau părinții în șezătoare. Dar se sileau toate să-și toarcă [atît] cît cereau părinții și mîine seară veneau toate. Dar și povesteam, ne distram și jucam pînă de către ziuă"[48]. „Scopul principal al șezătorii era de a munci; era sporul muncii în comun"[49]. „Fetele și femeile zoreau [în șezătoare]. Torsul era prima, muierea îmbrăca din fus toată casa"[50]. „În șezătoare torceam. Acolo nu ne era somn și puteam avea spor [deoarece] pînă la Paști trebuia pînza țesută și cusute hainele"[51]. Credem că exemplele de mai sus, destul de numeroase, avînd surse diferite de proveniență, sînt concludente în intenția pe care am avut-o și pe care am exprimat-o la începutul capitolului.

Repertoriul de dansuri și jocuri de societate cuprinde (alături de producțiuni distractive) exemplare centrate în ultimă analiză pe același mobil al perpetuării generațiilor care a dat naștere la o serie de rituri de fecunditate. Mai cu seamă repertoriul nevestelor se distinge prin asemenea manifestări sub aspectul abundenței lor și al nudității faptelor prezentate, manifestări apreciate în ultima vreme ca obscene[52]. Ceremonialul românesc de șezătoare consta dintr-un repertoriu de texte cîntate și rostite și dintr-un ansamblu de farmece, mascări și jocuri axate pe erotică, dar avînd și unele tangențe cu sfera funebrului. Se consideră

---

[43] Inf. ter. Anastasia Bodea, 83 ani, Șoimuș, jud. Hunedoara, 1989.
[44] Inf. ter. Paraschiva Muntean, 86 ani, Ucea de Jos, jud. Brașov, 1987.
[45] Inf. ter. Elena Berbecuț, 63 ani, Petrești de Jos, jud. Cluj, 1989.
[46] Inf. ter. Mircea Popa, 50 ani, Boișoara, jud. Vîlcea, 1989.
[47] Inf. ter. Marioara Rauca, 66 ani, Intregalde, jud. Alba, 1989.
[48] Inf. ter. Florița Brici, 60 ani, Intregalde, jud. Alba, 1989.
[49] Inf. ter. Ilie Hancea, 63 ani, Intregalde, jud. Alba, 1989.
[50] Inf. ter. Ion Crișan, 60 ani, Intregalde, jud. Alba, 1989.
[51] Inf. ter. Maria Petrovai, 75 ani, Petrova, jud. Maramureș, 1989.
[52] Mariana Kahane și Luciiia Georgescu, *op. cit.*, p. 319.

https://biblioteca-digitala.ro

referințele funebre din repertoriul feminin nu numai ca o remanență din riturile pubertății, dar și ca o modalitate de pregătire a fetelor în vederea rolului lor tradițional de agenți ai ceremonialului înmormîntării. „Cămașa ciumii" din Pădureni, țesută în șezători sub numirea de „cămașă de izbîndă", se făcea pentru morți, ca aceștia să nu se facă strigoi [53]. Unele aprecieri se referă la faptul că în șezătoare participanții, în totalitatea lor, discută diverse fapte, organizează jocuri dramatice, din care unele se întîlnesc și la priveghi. În unele așezări din Hațeg la priveghi se regăsesc unele jocuri de societate din șezătoare [54]. În șezătoarea de femei bătrîne a fost semnalată prezența romanțelor și a bocetelor [55]. Am remarcat pentru unele șezători din Țara Oltului și din alte zone că în șezătoare mergeau fetele și nevestele, băieții și uneori bărbații (dar mai mult fetele și nevestele) mascați: mire—mireasă, moș—babă, țigani, măști care s-au încadrat unor rituri de fecunditate. Dacă la priveghi mascații reprezentau, probabil, pe cei care veneau în casa mortului să-l ia în lumea de dincolo, la șezătoare, aceiași se întorceau în mijlocul participantelor care lucrau și petreceau în cadrul acestei instituții. În Ucea de Sus (Brașov) și în alte așezări, copiii luau toamna cîte o „lobeniță" pe care o scobeau în așa fel, încît în final obțineau un cap asemănător cu cel de mort. Îi puneau în interior o lumînare și obțineau „lămpașe" pe care le puneau la ferestrele joase ale caselor șezătorii, cu scopul de a speria participantele [56]. La furcile și furcăriile de toamnă, flăcăii mascați, ca și cei nemascați, precum și copiii, săreau peste focuri, ceea ce ne amintește de rolul purificator al focului. În unele așezări din Galați participantele duceau „cinste": pîine, vin, gogoși, cozonac pentru cei morți. În așezări din Țara Oltului, Hațeg și Vîlcea se organizau una sau mai multe petreceri în șezătoare, cu contribuția participantelor, numite „pomana" (pomenile) șezătorii [57].

Un aspect mai deosebit al șezătorii este exprimat de unele credințe și de aspectul mitologic al instituției. Se credea că atunci « cînd o fată torcea pentru prima dată era bine ca mama să-i ia tortul și să-l arunce după plug, în brazdă, zicînd: „Cum e plugul de cu sporiu,/Așa să fie și tortul copilei" [58] ». În unele așezări o seamă de femei luau primul tort al fetelor, îl duceau în tîrg și îl aruncau unde erau mai multe femei adunate, spunînd: „Cum se grămădesc femeile,/Așa să se grămădească și fusele" [59]. Gospodinele din satele noastre tradiționale mai credeau că „dacă se abătea asupra satului o epidemie, era bine să se înconjoare satul cu tort care a fost tors pentru prima dată de o copilă" [60] și considerau că de atunci nimic rău nu se mai putea apropia de satul acela.

Alături de aceste credințe, șezătoarea a fost învelită de mit. Mitul șezătorii s-a născut din muncă și dragoste, din creație, toate reflectate

---

[53] Monica Brătulescu, *op. cit.* p. 41, 56.
[54] Nicolae Bot, *op. cit.*, p. 305.
[55] Ion Conea, *Clopotiva, un sat din Hațeg*, vol. I, București, 1935, p. 294.
[56] Nicolae Bot, *op. cit.*, p. 314.
[57] Silvia Iosipescu, *op. cit.*, p. 314.
[58] *Ibidem*, p. 632.
[59] Simion Fl. Marian, *op. cit.*, fasc. 6, p. 7.
[60] *Ibidem*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

de comportamentul poporului nostru de-a lungul istoriei sale. Atît de mult au îndrăgit fetele și nevestele șezătoarea, încît au ridicat-o la rang de personaj mitologic. Au asemănat-o probabil cu cea mai frumoasă fată de la șezătoare. Aceasta, o persoană concretă, se naște, crește, se mărită și moare. Dar și șezătoarea, persoană mitologică, deține aceste calități participative. Șezătoarea se naște toamna și iarna și mai rar vara. Ea locuiește în poiană, alteori la marginea satului, la o răscruce, la uliță, la porți, pe prispă sau în casă. Sursele ce emană lumina atît de necesară existenței sale sînt aștrii cerești nocturni, focurile întreținute de copii și flăcăi, opaițul și lampa cu petrol, iar în ultima vreme curentul electric. Ca orice ființă, șezătoarea era botezată, așa cum se poate intui din unele informații de teren. „Într-o seară, pe la mijlocul șezătorii, făceam botez. La botez veneau numai feciorii care aveau drăguță [în șezătoarea respectivă]. Deci petrecerea aceasta se numea botez. De două ori pe iarnă făceam botez cu plăcinte și vin". Și ca și la oricare botez cei prezenți erau invitați. Petrecerea numită botez nu presupunea participarea orișicui, așa cum se întîmpla în alte seri. Deci, cînd botezau fetele, băieții neinvitați, știind cînd avea loc botezul, nu mergeau în șezătoare. „În seara asta nu ne ducem în șezătoarea X că botează" [61]. Probabil, într-o perioadă mai veche, acest „botez" avea loc o singură dată, la începutul organizării șezătorilor, deci o dată toamna și (sau) o dată iarna. Recent, botezul avea loc de mai multe ori într-un sezon. „După ce trecea o săptămînă [de la începerea sezonului de șezători] botezam șezătoarea, dar de mai multe ori făceam petrecere și ziceam că botezăm : Lumea să se veselească,/Torsul furcii să sporească" [62]. Botezată fiind, șezătoarea creștea într-o atmosferă de muncă și petrecere, așa cum exprimă versurile de mai sus. Cînd intra cineva în casa șezătorii, salutul era : „crească-vă șezătoarea mare" ! [63] Sau, „crească-vă șezătoarea mare, pînă-n răsărit de soare", adică pînă dimineața [64]. Și trecea vremea și șezătoarea se mărita, de regulă mai devreme decît fetele din ceată. Petrecerea din șezătoare care se numea „măritul" sau „măritatul" șezătorii avea loc atunci cînd grupul fetelor organizatoare era întreg. După „măritul" șezătorii se măritau și fetele. Dar ele continuau să participe la șezătoare în calitate de neveste. „Înainte de Crăciun cu șapte săptămîni [deci pînă a se începe Postul Crăciunului] măritam șezătoarea". Fetele duceau cele necesare și făceau plăcinte la gazdă, iar băieții duceau ginars și muzicantul [65]. Cînd venea „fășangul" (dulcele), se mai mărita șezătoarea o dată, de două ori, pînă la Păresimi. Alte informații precizează : „În ultima seară, cînd se mărita șezătoarea, se făcea masă ca la nuntă. Veneau și flăcăii și făceau joc mare" [66]. La lăsata-secului se făcea „măritatul șezătorii, o petrecere mare, cu masă, băutură, joc. Fetele duceau

---

[61] Inf. ter. Soriţa Cosma, 82 ani, Vasile Stanciu, 61 ani, Ghirbom ; Asinefta Arion, 75 ani, Maria Moldovan, 66 ani, Ohaba, jud. Alba, 1989.

[62] Inf. ter. Maria Contor, 64 ani, Maria Susman, 64 ani, Straja, jud. Alba, 1989.

[63] Inf. ter. Ucea de Sus și Drăguș, jud. Brașov.

[64] Apostol D. Culea, *op. cit.*, p. 596.

[65] Inf. ter. Ion Crișan, 60 ani, Teodor Cristea, 58 ani, Intregalde, jud. Alba, 1989.

[66] Inf. ter. Culer Haim, Zlatna, jud. Alba, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro

ingredientele pentru plăcinte, iar băieții duceau băutură, chemau un lăutar și făceau joc mare" [67].

Stabilim faptul că există unele deosebiri între botezul șezătorii și „măritul" ei, ambele episoade corespunzînd în parte botezului și căsătoriei tradiționale din mediul rural. În general, botezul sau cumetria este o petrecere mai restrînsă decît nunta. Aici participă cei invitați și de regulă nu se face joc. Aceste trăsături le are și botezul șezătorii. La măritatul șezătorii participă fetele și nevestele și flăcăii din șezătoare, manifestarea fiind mai amplă, asemănătoare cu a nunții propriu-zise. Contribuțiile, care constau în mîncare și băutură, corespund „ploconului" de la nunta tradițională din unele zone ale țării, cu care se prezintă fiecare invitat. De la „măritul" șezătorii nu lipsește muzica și jocul, așa cum firesc se întîmplă la nunțile propriu-zise. Șezătoarea ajunsă la maturitate, cu alte cuvinte trecînd sezonul șezătorilor, îmbătrînea și se stingea, astfel că în unele așezări la ultima șezătoare se făcea „pomana șezătorii", la care puteau participa și bărbații, alături de nevestele lor [68]. Precizăm faptul că și pomana șezătorii avea loc de mai multe ori în sezon. Același lucru l-am constatat și cu prilejul botezului și măritatului șezătorii. Presupunem însă faptul că pentru o perioadă mai veche, în șezători se organizau doar trei petreceri, corespunzătoare botezului, măritatului și pomenii șezătorii. Cu timpul, cele trei petreceri, al căror număr a mai crescut pe alocuri, și-au pierdut din semnificația inițială, întîlnind în cercetarea de teren doar relicve parțiale în unele zone ale țării, pe baza cărora am putut reconstitui mitul șezătorii. Problema este însemnată în descifrarea vechimii șezătorii, știind că de la bun început, omul a beneficiat și de o cugetare mitică, în simbioză cu praxisul și tendința de sociabilitate.

Pentru acest text am apelat doar la materialul de teren românesc. Reconstituirea mitică a șezătorii am realizat-o pe baza informațiilor îndeosebi din județele Brașov, Alba și Hunedoara, aceste județe fiind întreite simboluri pentru țară. Hunedoara este leagănul dacismului, Alba Iulia, simbolul unității românilor, iar Brașovul a constituit dintotdeauna puntea de legătură între Transilvania și sudul țării.

## The village women's evening sitting economic function and mythological aspect

(*Abstract*)

The present study is devoted to the village women's evening sitting. It tries to give it a comprehensive definition through specific terms and find its place, in the Roman times, as a multipurpose institution. Relying on the complexity of ethnological phenomena, it is maintained that the institution was already present in Dacia before the

[67] Inf. ter. Culer Haim, Intregalde, jud. Alba, 1980.

[68] Inf. ter. Ludovica Fuciu, 68 ani, Dumitru Ghindea, 78 ani, Ucea de Sus, jud. Brașov, 1979; Ion Lazăr, Greblești, jud. Vilcea, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro

Roman conquest. The study focuses on the economic function and mythological aspect of the village women's sitting, on beliefs, fertility and funerary rites included in the traditional women's sitting. The paper is based on information gathered on spot all over the country as well as on an accurate critical apparatus taking into account the most valuable and updated knowledge in the field. The economic function and mythological aspect of women's sitting have not been dealt with so far. This study is part of a more detailed work which considered all the functions of the above-mentioned institution, as well as two other traditional community-type institutions, — group work and work fellow-making.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# INFORMAȚII VECHI ASUPRA MEȘTEȘUGURILOR ARTISTICE POPULARE

MIHAIL MIHALCU și RADU OCTAVIAN MAIER

**1.** Începînd din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, continuîndu-se pînă în zilele noastre, au fost efectuate cercetări și au fost publicate numeroase date — culese din teren — cu privire la cele mai multe aspecte tehnice ale îndeletnicirilor tehnico-artistice populare românești. Cu toate acestea, nu se poate spune că domeniul respectiv a fost complet studiat. Culegerea și consemnarea datelor respective, mai înainte de a cădea în uitare — datorită nepracticării în continuare a unor tehnici și tehnologii, a nefolosirii unor materii prime sau materiale și a dispariției artiștilor și artizanilor care le practicau — au însemnat, fără îndoială, pași importanți, pași făcuți la timp. Realizîndu-i, a apărut din ce în ce mai clară și mai completă imaginea unei deosebit de remarcabile și străvechi tradiții tehnico-artistice românești. Trebuie observat, însă, că realizarea respectivă a condus și la o mai bună înțelegere a unor date actuale ale acestor îndeletniciri.

Aproape totdeauna însă, cercetările respective și concluziile lor s-au resimțit datorită unor acelorași cauze. Astfel, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, ele nu erau efectuate și nici nu aveau rezultatele prelucrate și prezentate de colective avînd complexitatea necesară. În componența acestora nu intrau și membri avînd o formație tehnică. Și, de aceea, domeniul investigat nu putea fi parcurs integral. Apăreau lacune, iar unele posibilități de concluzionare lipsind, rezultatele comunicate erau incomplete, defectuoase sau chiar derutante. Mai apăreau și cazuri, desigur, în care informatorul din teren retinuse și prezenta defectuos sau incomplet datele tehnice pe care le înregistrase în cursul trecutei sale activități, iar colectivul care efectua cercetarea, neavînd specialistul corespunzător, înregistra, prelucra și comunica date discutabile. În sfîrșit, trebuie remarcat și faptul ca datele culese din teren se refereau, în marea lor majoritate, numai la lucruri cunoscute și practicate în epoca în care fusese efectuată cercetarea. Or, de la data la care fusese realizat un anumit monument istoric sau o anumită piesă de colecție, reprezentativă pentru o anumită epocă, operă care putea furniza date interesante și din punct de vedere tehnic, evoluția tehnicilor și tehnologiilor, a schimburilor economice și a mereu complexei situații sociale din provinciile istorice românești conduseseră la o schimbare spectaculoasă a tuturor condițiilor din trecutele epoci, inclusiv a celor tehnice. Despre toate acestea am mai amintit succint în alt context [1] și, de aceea, nu vom întîrzia acum asupra lor. Considerăm, totuși, că este necesar să remarcăm și acum că, datorită tuturor acestor împrejurări, pagini întregi din istoria tehnicii

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 91—100

https://biblioteca-digitala.ro

românești — respectiv a celei universale — au rămas nescrise și că numeroase laturi ale unei interesante și străvechi tradiții tehnice românești nu sînt încă aproape deloc cunoscute.

Este drept că, pe aceeași linie de culegere de informații, au apărut și unele — foarte rare — cercetări ale unor restauratori în care erau prezentate date bazate pe unele examinări, cu ochiul liber sau cu microscopul, ca și pe unele analize mecanice, fizice sau chiar chimice efectuate direct asupra materialului unora dintre operele amintite. În marea lor majoritate s-au referit la pictura murală. Ele au fost totdeauna nu numai sub nivelul necesităților, ci și sub cel al posibilităților oferite actualmente de dotația sofisticată a laboratorului modern, datorită slabei dotări a laboratoarelor noastre. Uneori au fost efectuate pe eșantioane eronat prelevate iar, în alte cazuri, rezultatele au fost prelucrate și interpretate discutabil. De asemenea, în afară de toate acestea, trebuie remarcat că asemenea analize nu pot oferi adesea decît indicații asupra stării materialului din *momentul prelevării probei* și mai puțin asupra celei din momentul punerii în operă. În intervalul scurs de la punerea în operă pînă la prelevarea probei — decenii sau secole — agenții agresivi externi și interni au acționat asupra materialului operei expuse, schimbîndu-i adeseori unele caracteristici mecanice, fizice sau chimice. Am prezentat altă dată [2] un asemenea exemplu, în care un remarcabil istoric al artei și nu mai puțin om de cultură se extazia și scria pagini spumoase despre armoniile cromatice obținute cu un *actual* pigment verde — folosit la realizarea unei culori dintr-o bătrînă frescă a unei mînăstiri nord-moldovene — cînd, de fapt, la data *punerii* în operă, acesta fusese un pigment albastru. Iar acest lucru putea fi ușor văzut dacă se îndepărta un strat foarte subțire de pe suprafața parcelelor decorate cu acest pigment : cu cît stratul îndepărtat este mai gros, cu atît culoarea albastră apare mai intensă. Nu vom insista prea mult asupra acestor lucruri, acum, deoarece intenționăm să revenim altă dată, în condiții în care problemele să poată fi examinate și prezentate mai complet.

Deocamdată, reținem numai remarca referitoare la faptul că toate circumstanțele prezentate succint anterior diminuează sau chiar anulează posibilitatea cercetărilor — etnografice și de istoria tehnicii și a artei — de a fi complete. Mai mult chiar, ele afectează și posibilitatea de înțelegere, în întregime, a tuturor aspectelor tehnice legate de o anumită îndeletnicire tehnico-artistică populară. De aceea, trebuie admis că este neapărat necesar să căutăm și alte surse de informații, care ar crea posibilitatea ca cercetarea respectivă să se poată desfășura pe o perioadă mai îndelungată. Aceasta ar aduce elemente noi, elemente necesare unei mai bune înțelegeri a situației din domeniul respectiv, în trecut, dar și în momentul efectuării cercetării.

În cele ce urmează semnalăm unele surse de acest tip aproape deloc cercetate, din punct de vedere tehnic. Ele există și pot fi utilizate și astăzi

**2.** Mai înainte de a ne ocupa direct de aceste surse, pentru o mai bună înțelegere a dimensiunilor problemei, este util să semnalăm o situație aparte înregistrată la una dintre îndeletnicirile tehnico-artistice populare românești. Este vorba de *pictura evului mediu românesc*, adică opera unor străluciți artiști, întîlnită la tot pasul, în aria românească, sub forma decorației din ctitoriile domnești, boierești sau sătești, a icoanelor — mo-

https://biblioteca-digitala.ro

bile sau fixe —, a pieselor de mobilier — bisericesc sau laic —, a pieselor de cult realizate din lemn și decorate etc. Se înțelege că dacă se dorește ca investigațiile etnografului sau istoricului să fie împinse cu secole în urmă, pentru a fi mai complete și mai convingătoare, trebuie să se recurgă neapărat și la sursele de care ne ocupăm acum.

Referitor la operele artiștilor amintiți, au fost efectuate cercetări și s-au publicat multe și prețioase rezultate. Cele mai numeroase și mai importante se referă, desigur, la pictura religioasă executată pe suprafețe imense de ziduri sau pe panouri de lemn. Însemnările unor cronicari sau călători străini arată că a existat și o pictură laică remarcabilă care, însă, datorită unei istorii prea des schimbătoare și cu multe convulsiuni, a dispărut și nu mai avem acces la ea. Cu privire la amintita pictură bisericească, mulți cercetători români sau străini s-au ocupat de ceea ce am putea numi „fața văzută" a acelei uriașe și emoționante „biblia pauperum", executată în *buon fresco*, în *simili fresco* sau în *secco*, pe suprafețele — interioare și exterioare — ale zidurilor ctitoriilor bătrîne ale ortodoxiei românești. Ele au fost mult admirate și au stîrnit entuziasmul cărturarilor români și străini, ca și a tuturor celor îndrăgostiți de frumos, de cultură, de artă, de istorie și de credință. În marele său entuziasm, un cărturar străin își intitula cartea despre mînăstirile moldovene *Pămînt cîntînd în imagini* [3]. Pe de altă parte, remarcabili cercetători au studiat programele iconografice, armoniile cromatice, tîlcurile dogmei, amprentele luptei naționale și sociale, arta compoziției, elementele de decor arhitecturale sau de vestimentație și multe alte aspecte ale picturii medievale românești. Și de astă dată, însă, după cum se remarcă destul de ușor, cercetătorii — datorită formației și interesului lor — s-au ocupat numai de „fața văzută" a operelor respective. Cea „nevăzută", cea de meșteșug și de abilitate tehnică, precum și cea referitoare la cunoștințele tehnice ale minunaților artiști români de altădată a rămas necunoscută.

**3.** În linii mari, sursele de informații cu privire la cum și cu ce lucrau pictorii români ai evului mediu, predecesorii pictorilor populari de astăzi, sînt :

— erminiile, „cărțile" de pictură ale românilor;

— diferitele miscelanee sau manuscrise de alte tipuri și pe ale căror file albe sau margini de filă pictori, clerici, funcționari publici, oșteni sau chiar gospodari au făcut anumite notații;

— informațiile culese de la pictori foarte bătrîni care lucraseră cu alți pictori și mai bătrîni și care avuseseră acces la cele știute și practicate în epoci și mai îndepărtate, fie prin citirea unor manuscrise azi dispărute, fie prin comunicări orale ale unor artiști bătrîni cu care colaboraseră sau de la care învățaseră să lucreze;

— rarele informații scrise publicate de pictori bătrîni [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [11], [12];

— puținele rezultate publicate de către cercetători români sau străini, rezultate care se referă la unele determinări mecanice, fizice sau chimice efectuate asupra materialului operei.

Dintr-o serie de motive, asemănătoare sau identice cu cele amintite anterior, precum și datorită faptului că acea concepție antică și medievală — conform căreia „tainele tehnice ale meseriei" nu se transmit decît pe filiera maestru—ucenic și în condițiile corespunzătoare acesteia —,

https://biblioteca-digitala.ro

a dăinuit mult mai mult în aria românească decît în Vestul european, informațiile obținute din sursele amintite sînt lacunare sau lipsesc. De altfel, predosloviile erminiilor românești specifică foarte clar că și ele se adresează numai colegilor de har și meșteșug.

Uneori, ca și în *Tratatul de pictură* a lui Cennino Cennini, lacunele se datoresc numai faptului că un anumit amănunt era foarte cunoscut în epocă. Astfel, spre exemplu, Cennini nu vorbește nimic despre sinteza cinabrului, sinteză cunoscută și practicată de cel puțin un mileniu și jumătate. Considera că dacă aceasta ar interesa pe cineva, el ar putea afla amănunte destule „de la călugări". Alteori, în cazul erminiilor românești, o anumită sinteză nu apare pentru că elaboratorul manuscrisului nu o practica și nu socotea necesar să fie cunoscută, deoarece în epocă, cinabrul, spre exemplu, putea fi ușor procurat din comerț iar reactanții necesari sintezei lui erau mult mai greu — și mai scumpi, poate — accesibili. Mai trebuie remarcat, de asemenea, și faptul că, fie că sunt originale, fie că sunt simple transcrieri — uneori îmbogățite cu rezultate obținute de cel care efectua transcrierea — erminiile conțin totdeauna informații mai vechi decît data elaborării lor și, de aceea, oferă o posibilitate unică de a împinge cu mai mult timp în urmă reflectorul investigației, adică într-o epocă mai îndepărtată decît cea în care au avut acces cercetările istorice si, mai ales, etnografice efectuate cu 100 — 150 de ani în urmă. Și, astfel. după cum am mai remarcat-o anterior, multe aspecte ale îndeletnicirilor tehnico-artistice populare românești pot fi înțelese mai bine și mai complet.

Se înțelege ușor că, dacă recomandările tehnice din erminii sunt mult mai complete, cele din alte manuscrise, de alt gen, ca și din alte tipuri de surse de informații sunt mai lacunare.

În trecere, trebuie semnalat că, în aria românească, au circulat și au fost folosite nu numai erminii manuscrise grecești, ci și unele scrise în slava veche [13].

**4.** Constatăm altă dată că erminiile [14], [15], [16], [17], [18], [19], [20] sunt „cărțile de pictură ale românilor ca si ale unei importante părți ale Răsăritului european, că ele conțin cele mai vechi informații referitoare la *materiile prime*, *materialele*, *tehnologiile*, *tehnicile* și *dotația* pe care le cunoșteau și le foloseau pictorii evului mediu românesc, că sunt mărturii scrise *unice* și că nu le putem uita și ignora dacă dorim să înțelegem cît se poate mai bine și mai complet tradiția tehnică populară românească și activitatea pictorilor populari de astăzi". Nu vom mai reveni asupra tuturor acestora.

Apariția erminiilor sau cel puțin a manuscriselor de acest tip este o urmare firească a hotărîrilor Sinodului Ecumenic de la Niceea (anul 787), hotăriri în care — în cadrul luptei contra ereziilor — se impuneau programe iconografice în pictura bisericească. Se aprecia că „părinții spirituali" trebuie să fie „cei care le-au conceput și le-au transmis, nu pictorul"... sau că „ordonarea vizibilă" este „opera Sfinților Părinți..." [21],[22]. Primele codificări iconografice de acest tip și pe care le cunoaștem pot fi considerate cele ale lui Elpios Romanos din secolul IX [23], deși Dionisie din Furna, autorul unei erminii atonite din secolul XVIII, lucrare foarte cunoscută și folosită, supralicita afirmînd că „am învățat

https://biblioteca-digitala.ro

să zugrăvim icoane nu numai de la sfinți ci și de la Sfinții Apostoli și, cred eu, chiar de la însuși Iisus Christos" [24].

În orice caz, oricare ar fi fost primele erminii și oricare ar fi fost data apariției lor, ele au marcat o modificare a raportului pictor — comanditar. Prin ele, respectiv prin prima lor parte, cea cu descrieri de portrete și compoziții, libertatea imaginației pictorului era îngrădită, urmărindu-se prin aceasta păstrarea purității credinței.

Sunt cunoscute numai manuscrise de erminii scrise în limba română și greacă și nu în bulgărește sau în sîrbo-croată. Ele au circulat, însă, în întreagă aria balcanică. Corespondentele lor — cu o altă organizare și alt material — ar putea fi considerate *podlinniki*-urile rusești.

Unele erminii românești au avut drept model pe cele grecești. Acest lucru este explicabil și prin faptul că prestigiul Bizanțului și al celor care i-au urmat lui a dăinuit, în aria românească, balcanică și rusească mult după dispariția lui politică. Examinate cu atenție și competență, însă, erminiile românești — cel puțin în partea cu recomandări tehnice — arată inovații tehnice, adaptări surprinzătoare la condițiile locale, o terminologie tehnică proprie și intercalări de sfaturi medicale și gospodărești. Toate acestea sînt note certe de originalitate care infirmă teoria că aceste manuscrise ar fi simple traduceri fidele ale erminiilor grecești. Și, de aceea, ele ne apar ca *surse unice*, deosebit de interesante pentru a cunoaște detaliile tehnice ale unor îndeletniciri tehnico-artistice populare românești, amănunte corespunzătoare epocii cîtorva secole în urmă. Nu cunoastem, încă, vreo erminie românească care să nu fie o copie a uneia — tot scrisă în românește — anterioare și care să fi fost elaborată mai înainte de secolul XVIII.

**5.** Ca și în erminiile grecești, în cele românești, cel mai adesea, apar două părți net deosebite. *Prima* parte este constituită dintr-o prezentare a portretelor de sfinți și a compoziției scenelor din istoria biblică, amplasarea diferitor portrete și compoziții în ansamblul suprafeței unui anumit perete de lăcaș de cult, programele iconografice. Cea de-a *doua* parte a erminiilor cuprinde recomandări tehnice cu privire la materiile prime, materialele, tehnicile, tehnologiile și dotația cunoscută și folosită de către cei care decorau cu lucrări murale și cu icoane, portabile sau fixe, lăcașurile de cult, ca și edificiile administrației publice, ale boierilor și casele gospodarilor români. În aceleași texte, tot la partea cu recomandări tehnice, apar și noțiuni de teoria proporțiilor, în care „canonul" bizantin apare cert și neschimbat cel puțin de la Teofan și Panselinos.

Dacă prima parte a erminiei era obligatorie în relația pictor—comanditar, cea de-a doua constituia mai mult o adevărată transmitere a unei tradiții tehnice, în efortul pe care-l făcea elaboratorul erminiei de a ajuta strădania „tovarășilor de meșteșug" de a realiza lucrări în care nu numai să nu apară „stricăciuni ale minții", ci și opere durabile în timp.

Ambele părți ale erminiei aveau un caracter inițiatic. În cea de-a doua parte, însă, inițierea era făcută numai în direcția meșteșugului, a „feței nevăzute" a operei pictorului. După cum am mai remarcat-o anterior, apariția erminiei marchează o trecere de la sistemul de transmitere a cunoștințelor tehnice — de tip antic și medieval —, numai în cadrul relației maestru—ucenic și numai pe cale orală, la cel al oferirii lor co-

https://biblioteca-digitala.ro

legilor „de meșteșug". Și acesta este al doilea semn de hotar și de schimbare pe care-l marchează apariția erminiilor.

Occidentul european efectuase această trecere, poate cam tot în aceeași vreme ca și Răsăritul ortodox. Numai că în Vest, primele „cărți" de acest tip au cunoscut lumina tiparului cu cîteva secole înaintea celor răsăritene. Și erminiile românești [25], puținele care au fost publicate, au apărut cu mai mult de o jumătate de secol după cele grecești [26] care, și ele, au apărut cu cîteva secole mai tîrziu decît „cărțile" occidentale similare. Această situație s-a datorat și faptului că, în Răsărit, trecerea amintită de la un mod de transmitere a cunoștințelor la altul a durat mai mult, avînd în vedere că toate tipurile de tipărituri au fost întîrziate.

Legat de toate aceste situații, trebuie menționat și faptul că erminiile Răsăritului, spre deosebire de „cărțile" corespunzătoare ale Vestului, se adresau numai unor pictori și nu întregului public, după cum am mai remarcat-o.

Scrise cu litere chirilice, erminiile românești sunt pline de termeni tehnici arhaici savuroși, mulți nemaifiind în uz de mult. Ca și în Vest [27], și la noi au existat păreri că textele tehnice vechi nu mai pot fi înțelese și folosite deoarece sensul prea multor termeni tehnici utilizați a fost uitat. Experiența ne-a arătat că nu este așa. Un specialist cu o corespunzătoare pregătire tehnică îi poate descifra corect și ușor, ținînd seamă de contextul în care sunt folosiți. Referitor la acești termeni trebuie remarcat că ei provin din diverse limbi (greacă, arabă, turcă, limbi slave, germană etc.), sinonimele respective au fost folosite în epoci cu condiții socioeconomice tot atît de diferite, și studiați cu atenție și competență pot oferi — pentru epoca în care au circulat — interesante indicații nu numai referitoare la relațiile economice, ci și la direcțiile din care au venit unele influențe culturale sau tehnice. Între acești termeni tehnici vechi sunt și unii care sunt românești. De obicei, aceștia se referă la materii prime sau materiale cunoscute și folosite din cele mai vechi timpuri și care nu au fost niciodată importate (de ex. „făioara varului" — pentru un pigment alb constituit dintr-un amestec de mult carbonat și foarte puțin oxid de calciu). Tot în această categorie intră alți termeni tehnici care au un vechi nume românesc, dar și altul ce pare a veni din altă limbă. Un asemenea exemplu îl oferă pigmentul verde constituit din acetat de cupru. Uneori apare ca „verde de aramă", alteori sub cel de „vardalam". Alții (de ex. cinabrul) au numai unul sau două sinonime, deși au fost mult importați. În schimb, aflăm și unii care, deși erau fabricați și în atelierele de pictură locale (de ex. ceruza), aveau 12 — 20 sinonime, provenind din mai multe limbi (germană, greacă, turcă etc.). Aceștia arată că importul acestui pigment s-a făcut în diferite epoci dinspre toate punctele cardinale și că atelierele pictorilor, deși îl preparau uneori, în alte cazuri îl importau. Termenii tehnici proveniți din alte limbi au suferit totdeauna acțiunea etimologiei populare, efectele acesteia conferindu-le și un parfum arhaic încîntător.

După cum vom arăta succint în continuare, recomandările tehnice din erminiile românești, asemănîndu-se cu cele din „cărțile" similare ale Occidentului european (vezi lucrările lui Cennino Cennini, presbiterul Theophilos, de Mayern, manuscrisul Lucca etc.) sau Răsăritului (vezi

https://biblioteca-digitala.ro

Dionisie din Furna), cu cele din „podlinniki"-urile rusești sau din manuscrisul lui Macarie etc. își dovedesc caracterul original nu numai prin foarte numeroasele inovații și adaptări la condițiile locale de care am mai amintit, ci și prin preferințele pentru anumite materii prime, materiale sau tehnologii caracteristice activității pictorilor români, în toate timpurile sau numai într-o anumită epocă.

Caracterul lor de „carte populară" a mai fost semnalat de alți cercetători interesați din alte puncte de vedere decît cel tehnic. Și la partea lor cu recomandări tehnice el este evident. Această situație dovedește, pe de-o parte, că în cuprinsul lor sunt incluse rezultatele unei experiențe tehnice multiseculare, nu numai ale epocii în care au fost elaborate, iar, pe de altă parte, că ele sunt *unice* mărturii scrise ale unei străvechi și remarcabile părți a tradiției tehnice și artistice românești, domeniu aproape deloc investigat, după cum am mai remarcat-o.

**6.** Prima erminie românească tipărită a apărut cu ceva mai mult de un secol în urmă și a fost retipărită după aproximativ un deceniu. După alte trei decenii, a fost publicată erminia lui Macarie de la Căldărușani, însoțită de fragmentele a două erminii grecești care au circulat în Țara Românească. Patru decenii mai tîrziu, în același an, au fost publicate erminia lui Dionisie din Furna și o lucrare cuprinzînd, alături de textul referitor la iconografie, recomandări tehnice luate din mai multe erminii manuscrise românești și din experiența îndelungată a pictorului bisericesc care a alcătuit compilația. Alcătuirea acestei ultime lucrări este similară felului în care procedau și elaboratorii de erminii de altădată. Doar inovațiile tehnice și completările cu rezultate din propria experință sunt cu mult mai puține. Ea este, însă, singura încercare modernă de acest fel.

**7.** În erminiile românești se găsesc recomandări cu privire la:

— materialul folosit la confecționarea, realizarea și utilizarea dotației (pensule, șasiuri, palete, recipienți în care se efectuează amestecuri sau sinteze, dispozitive pentru realizarea unor operații sau procese unitare etc.);

— materiile prime, obținute din natura înconjurătoare — de către membrii atelierului de pictură — sau procurate din comerțul de epocă — aduse din import sau furnizate de unii specializați interni — (pigmenți, rășini, uleiuri, metale prețioase, diferiți adjuvanți etc.);

— materiale folosite în pictură — realizate în propriul atelier (uleiul de in sicativat, pigmenți obținuți printr-o operație sau proces unitar, solvenți, mase adezive, culori, abrazivi, cărbunele de desenat, mortare, grunduri etc.) sau procurate tot din comerțul de epocă;

— tehnologii de obținere a unor materiale (pigmenți, solvenți, culori, mase adezive, verniuri, grunduri, agenți tixotropici etc.) și de purificare și condiționare a altora (de ex. distilarea etilică, condiționarea unor rășini și pigmenți, deshidratarea unor sicativanți, soluții acide sau uleiuri esențiale etc.);

— tehnici (frescă, similifresco, secco, tempera etc.);

— condiții de puritate a unor materii prime sau materiale, posibilități de falsificare a unor materii prime sau materiale și evitarea achiziționării și utilizării lor; la acest capitol apar și succinte dar complete comparații și precizări referitoare la materialele sau materiile prime care,



https://biblioteca-digitala.ro

deși cu aceeași denumire, aveau, practic, aceeași compoziție, micile diferențe prezentînd o importanță neglijabilă;

— controlul fabricației în operațiile și procesele unitare cunoscute și practicate.

**8.** Parcurgînd recomandările tehnice din erminiile românești, cercetătorul zilelor noastre, cu cunoștințele acumulate pînă acum, este surprins de ceea ce știau și cum utilizau cunoștințele lor pictorii români din trecut. De un asemenea exemplu ne-am ocupat în altă lucrare [28]. Semnalînd variația culorii suprafeței (modificarea compoziției chimice a materialului de la suprafața unei baghete de fier cu care se amesteca și se omogeniza amestecul de reactanți, în sinteza cinabrului), autorul recomandării indica — cu o precizie uimitoare — modul în care trebuia condusă sinteza chimică respectivă.

Surprinde, de asemenea, plasticitatea, economia de cuvinte și precizia cu care, printr-o comparație cu un simplu fenomen sau cu un material cunoscut — în maniera vechilor texte tehnice ale antichității sau ale alchimiștilor vest-europeni sau a celor din Orientul Apropiat sau Îndepărtat — se precizau unele condiții de calitate sau variațiile unor parametri ai unor procese tehnologice. Spre deosebire de standardele de materiale ale vremurilor noastre, se punea la îndemîna cititorului un mijloc foarte simplu de control — a materialelor sau a tehnologiilor —, control care se dovedește nu numai ușor accesibil și eficace, ci și cu limite bine apreciate, în funcție de exigențele referitoare la materialul fabricat sau la condusul și stăpînitul parametrilor unui proces unitar. În alte lucrări [29], [30], care se refereau la prezentarea unor aspecte particulare din activitatea pictorilor români, am semnalat asemenea exemple. De aceea, nu vom insista acum asupra lor.

**9.** Toate acestea fiind spuse, se vede că apar clare — în recomandările tehnice incluse în erminii — trăsăturile impresionante ale tradiției tehnice românești, cea care stă la baza „feței nevăzute" a produselor îndeletnicirii tehnico-artistice care se desfășoară în atelierele pictorilor români de altădată. Pe scurt, ele sînt:

— o cunoaștere desăvîrșită a naturii înconjurătoare și a posibilităților oferite de ea pentru procurarea și utilizarea unor materii prime;

— o cunoaștere desăvîrșită a altor posibilități oferite de comerțul de epocă;

— imaginea unor informații tehnice culese din sau împrăștiate spre toate cele patru puncte cardinale,

— o străveche și inteligentă experimentare, bine condusă și foarte precisă, unită cu o impecabilă formulare și transmitere a concluziilor, transmitere care se efectua pe filiera unei impresionante tradiții tehnice populare românești.

Implicit, desigur, apare și imaginea tot atît de clară a unei nu mai puțin impresionante abilități de meșteșug, a cărei mărturie o constituie amintita rezistență la acțiunea agenților destructivi, de-a lungul secolelor, pînă în zilele noastre, a operelor pictate pe mortarul zidurilor, pe panouri de lemn sau pe materialul lemnos al unor piese de mobilier și obiecte de cult mobile. De aceea, interesul deosebit al acestei surse de informații pe care o constituie erminiile — pentru etnograf, pentru istoricul artei sau pentru cel al științei și tehnicii, pentru restauratorul și

https://biblioteca-digitala.ro

conservatorul pieselor de colecție sau al monumentelor istorice, ca și pentru specialiștii din multe alte domenii — apare foarte clar, o dată cu regretul că cercetarea sursei respective nu a fost începută mai repede și la noi.

**10.** Despre calitatea informațiilor aflate în unele miscelanee sau pe filele sau marginile albe ale altor manuscrise de alt tip se pot face aproximativ aceleași aprecieri ca și pentru recomandările tehnice din erminii. Aceste informații sînt, însă, mai rare, mai lacunare. Asemenea notații erau făcute tot astfel cum știutorii de carte — mireni sau laici — își notau evenimentele (nașteri, cununii, morți, cutremure, războaie, luări în posesie, datorii etc.) la care au asistat sau au contribuit în decursul vieții lor. Însemnări ale vreunei rețete de „vernichiu" sau „ambol" găsim și în unele „carnete de pictor", alături de desene de compoziții sau portrete utilizate la „seria" producției de icoane [31], [32].

Multe rețete de cerneluri interesante nu numai pentru scriitorii administrației, gospodari sau clerici, ci și pentru miniaturiști apar în multe miscelanee. Astfel, în *Istoria Ghicăi Vodă*, din secolul XVIII, la fila 180, ca și într-un miscelaneu de literatură religioasă [33] apar rețetele unor cerneli roșii, verzi și vinete. Cerneala roșie amintită, din primul manuscris, dacă se ține seamă de ingredientele folosite, e mai mult o culoare tempera. Rețete de cerneluri se mai află consemnate și în multe alte manuscrise de cele mai diferite tipuri [34], [35], [36], [37]. Uneori apar și unele rețete de așa-numitele *cerneluri simpatice* („cerneală sinovatică"), adică de acelea în care, după scrierea și uscarea cernelii, pentru ca cele scrise să devină vizibile, este necesar să fie tamponat cu un anumit reactiv (reacția chimică) sau să se acționeze asupra lui cu un anumit agent fizic (încălzire) [38]. Într-un alt manuscris cuprinzînd rețete medicale și gospodărești, stau alături de recomandări de tipul „cum să hierbi mierea să să cureță de toată răutatea și miros" sau „cum să faci rachiu de anason cu coaje de năramză", patru rețete pentru cernelurile negre (3) și roșii (1).

Într-un „călindar" pe o sută de ani „cu zodie" de pe la sfîrșitul secolului XVIII apar consemnate două rețete de cerneală neagră cu tanați ai fierului, alături de alte rețete interesante pentru pictor și care se referă la verniuri, paste adezive, colorarea cerii pentru lumînări — dar și pentru encaustică — precum și unele recomandări gospodărești de tipul „osul ca să se moae la lucru" sau „pentru purici să-i strîngă la un loc". Într-un manuscris al unui ierodiacon Nectarie Anthim de la Cozia, alături de un *Theatron politicon*, cîntări bisericești, vieți de sfinți părinți, stihuri proprii și „povestea lui Arhire cu nepotul său Avadan", apare rețeta unei mase adezive („Arătare cum să faci clei de brînză cu var nestins") [39].

## Vieilles sources d'informations sur les activités techniques et artistiques populaires roumaines

(*Résumé*)

L'étude effectue un bref passage en revue des multiples informations inédites à trouver dans les recommandations techniques de ces bizarres manuscrits roumains connus sous le nom d'*erminies* — « livres » roumains de peinture — dans les témoignages des vieux peintres, dans

https://biblioteca-digitala.ro

les brèves petites notes qui marquent souvent les espaces libres des divers manuscrits roumains d'autrefois et dans les analyses opérées en direct sur le matériel afin de comprendre quelques activités techniques et artistiques populaires du Moyen Age et d'aujourd'hui. En même temps, on met en évidence que ces informations nous offrent des détails intéressants et inédits sur les influences techniques, culturelles et économiques, sur les matières premières, les matériaux, les techniques (*fresco, similifresco, secco, tempera*), les technologies connues et pratiquées par les peintres du Moyen Age roumains et sur de savoureux termes techniques archaïques.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

[1] MIHALCU, MIHAIL, *Valori medievale româneşti*, Bucureşti, 1984.
[2] MIHALCU MIHAIL, *Techniken und Materialien der mittelalterlichen romänischen Malerei*, XII-e Arbeitstagung der ATM, Stuttgart, 1978.
[3] MIHALCU MIHAIL et DRĂGĂNOIU MIHAELA, *Les érminies — les „livres" de peinture roumains — temoingnages écrits uniques puor l'histoire de la science*, Al XVI-lea Congres Internaţional pentru Istoria Ştiinţei, Bucureşti, aug. — sept. 1981.
[4] APOSTOL POPESCU ION, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*, Bucureşti, 1989.
[5] DANCU IULIANA şi DANCU DUMITRU, *Pictura ţărănească pe sticlă*, Bucureşti, 1975.
[6] IRIMIE CORNELIU şi FOCŞA MARCELA, *Icoane pe sticlă*, Bucureşti, 1968.
[7] IRIMIE CORNELIU, *Pictura populară pe sticlă*, în A.S.S.P.R.S.R., Ţara Birsei, vol. III, Bucureşti, 1974.
[8] PETRESCU COSTIN, *Arta frescei şi tradiţia bizantină şi antică*, Bucureşti, 1933.
[9] ŞTEFĂNESCU I.D., *Arta veche a Maramureşului*, Bucureşti, 1968.
[10] ŞTEFĂNESCU I.D., *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti, 1973.
[11] VERONA A. G., *Pictura*, Mînăstirea Neamţ, 1943.
[12] * * * *Erminia picturii bizantine* (prefaţă, text completat de C. Săndulescu-Verna), Timişoara, 1979.
[13] *Ms. III 283* (Biblioteca Universităţii din Iaşi).
[14] *Ms. rom. 1927* (Bibl. Academiei Române).
[15] *Ms. rom. 1151* (Bibl. Academiei Române).
[16] *Ms. rom. 1620* (Bibl. Academiei Române).
[17] *Ms. rom. 1825* (Bibl. Academiei Române).
[18] *Ms. rom. 2151* (Bibl. Academiei Române).
[19] *Ms. rom. 4206* (Bibl. Academiei Române).
[20] NYSSEN WILHELM, *Bildgesang der Erde*, Trier, 1977.
[21] DAMASCHINUS SF. IOAN, *Cultul sfintelor icoane*, Bucureşti, 1987.
[22] GRECU VASILE, *Cărţi de pictură bisericească*, Cernăuţi, 1936.
[23] CHATSIDAKIS M., *Studies in Byzantine art and archeology*, London, 1972.
[24] Din FURNA DIONISIE, *Carte de pictură*, Bucureşti, 1979.
[25] * * * *Iconografia. Arta de a zugrăvi biserică şi icóne bisericeşti*, Bucureşti 1891.
[26] DIDROM M. et DURAND R., *Manuel d'iconographie chretienne*, Paris, 1845.
[27] BERGER E., *Quellen und Technik der Fresko — Del und Tempera — Malerei des Mittelalters*, München, 1897.
[28] MIHALCU MIHAIL şi DRĂGĂNOIU MIHAELA, *Buletinul de fizică şi chimie*, V, 242—245, 1981.
[29] MIHALCU MIHAIL, *Zinnober und Bleiweiss in der mittelalterlichen rümänischen Malerei*, XIII-e Arbeitstagung der ATM, Nürnberg, 1981.
[30] MIHALCU MIHAIL şi DRĂGĂNOIU MIHAELA, *Revista Muzeelor şi Monumentelor Istorice*, Monumente Istorice de Artă, XLIX, 1, 1980, p. 64—68.
[31] *Ms. rom. 4602* (Bibl. Academiei Române).
[32] *Ms. rom. 5317* (Bibl. Academiei Române).
[33] *Ms. rom. 5188* (Bibl. Academiei Române).
[34] *Ms. rom. 5952* (Bibl. Academiei Române).
[35] *Ms. rom. 1164* (Bibl. Academiei Române).
[36] *Ms. rom. 1184* (Bibl. Academiei Române).
[37] *Ms. rom. 1820* (Bibl. Academiei Române).
[38] *Ms. rom. 2035* (Bibl. Academiei Române).
[39] *Ms. rom. 2387* (Bibl. Academiei Române).

https://biblioteca-digitala.ro

# CONSIDERAȚII ASUPRA PRODUCERII ȘI PRELUCRĂRII BORANGICULUI

ELENA MAXIM

Lucrările referitoare la creșterea viermilor de mătase elaborate de biologi dau informații asupra modului de obținere a unor producții bogate. În studiul de față sînt puse în valoare aspecte etnografice inedite ale producerii și prelucrării borangicului în cadrul gospodăriei țărănești tradiționale de la sfîrșitul sec. al XIX-lea, unde în cea mai mare parte a localităților nu se cunoșteau sfaturile specialiștilor, pentru că broșurile de popularizare nu au ajuns la sate. Materialul etnografic cules în decursul anilor, precum și cel cules pe bază de chestionare pentru *Atlasul etnografic al României* [1] este uniform și minuțios, permițîndu-ne concluzii pertinente.

Îndeobște, gospodinele cunoșteau bine modalitatea de evoluție a viermilor de mătase în fiecare perioadă larvară, cunoaștere care le era răsplătită cu o producție bogată de gogoși. Începătoarele aveau și insuccese, care se puteau solda cu pierderea totală sau parțială a producției, dar prin repetare și cu sprijinul, cu sfatul femeilor cu experiență, ajungeau la rezultatul scontat. După o lună sau 5 — 6 săptămîni ale vieții, gîndacii se pregăteau să-și construiască gogoașa, în care crisalida se dezvolta în fluture. Pentru a-i ajuta să se „urce"/să-și construiască gogoașa cît mai repede, mai ușor, după ultimul somn se obișnuia să-i stropească cu agheasmă, în credința că astfel îi apăra de forțe malefice. Pentru ca firul gogoșilor să fie de bună calitate, femeile aruncau, într-un drum folosit mult de locuitori, primul gunoi obținut de la curățirea viermilor, însoțit de urarea „să fie lung firul, nesfîrșit ca și drumul" [2]. De asemenea, aruncau gunoiul pentru ca borangicul să fie tras ușor de pe gogoși, precum e drumul de circulat. La fel, primul gunoi al viermilor se arunca pe pomi, pe garduri, pe streașina casei pentru ca aceștia, cînd își construiau gogoșile, să se urce pe crengi, știut fiind că cei voinici, care fac gogoși mari, se urcă tot mai sus, iar cei slabi, care fac gogoși mici, rămîn aproape de patul pe care au crescut.

---

[1] Cercetările pentru *Atlasul etnografic român* au fost efectuate de specialiști ai Institutului de Etnografie și Folclor: Gh. Aldea, Monica Budiș, Alina Ciobănel, Germina Comanici, I. Drăgoescu, N. Dunăre, I. Ghinoiu, Ioana Ionescu, Silvia Iosipescu, R.O. Maier, Elena Maxim, Mira Meitert, Georgeta Moraru, A. Motomancea, Al. Popescu, P. Popovăț, P. Simionescu, Ofelia Văduva, V. Vetișanu, I. Vlăduțiu; muzeografi: P. Cazacu, R. Ciucă, N. Constantinescu, V. Deleanu, Șt. Enache, Ichim Dorinel, L. Mihăilescu, Georgeta Nițu, I. Oprea, Melania Ostap, C. Popa. C. Popescu; cercetători ai Filialei Craiova a Academiei: Gh. Iordache, N. Nițu, Marcela Popilian.

[2] A. Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, Librăriile Socec și comp. Pavel Suru, C. Sfetcu, 1915, p. 197.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 101—107

https://biblioteca-digitala.ro

Gospodinele veneau în întîmpinarea gîndacului miraculos așezînd în camere, pe lîngă paturi, răzimate de pereți, crengi pe care să-și prindă gogoșile. „Cînd ridica capul în sus — ne povestește o crescătoare — cînd începea să se albească la trup și pleca unu-doi pe marginea patului, pe pereți, cînd le apărea un lichid galben în gură, era semn că se pregătea să urce" [3] și atunci le pregătea condiții să-și construiască învelișul în care să se dezvolte nimfa în fluture. În funcție de posibilitățile fiecărei gospodării, în cadrul aceleiași localități, se puteau folosi soiuri variate de plante. De regulă, se foloseau crengi de *stejar*, *gorun* sau *măturică de grădină*, *de cîmp*. Pădurile fiind în patrimoniul țăranului, aproape fiecare gospodărie avea partea ei și dacă nu se aflau foarte departe de sat, bărbații aduceau cele necesare soției, fiicei, mamei. În ordinea frecvenței de folosire urmau *pirul*, utilizat în județele Olt, Dolj, Ialomița, Constanța. Observăm că aceste județe, avînd suficient pir aproape de sat, făceau economie de lemne din pădurile rărite mult. În unele localități ale județelor Argeș, Mehedinți, Constanța, Vrancea se foloseau crengi de *salcie*, *salcîm*, iar în județele Olt, Argeș, Ilfov, Constanța, Prahova, Călărași, *cocenii de porumb*. În același scop apelau și la crengi de *ulm* (județul Argeș, Mehedinți, Buzău, Vrancea), de *nuc* (jud. Dolj, Tulcea), de *alun* (jud. Vîlcea), de *dud* (jud. Tulcea, Bacău). O întrebuințare izolată, într-un număr limitat de localități ale unui județ, a fost consemnată de cercetări *umbra iepurelui* (jud. Dolj, Vrancea, Olt), *floarea porcului* (jud. Olt), *paiele* (jud. Arad), *rapița sălbatică* (jud. Arad), *iarba de cuc* (jud. Mehedinți), *feriga* (jud. Gorj, Mehedinți), *părăluțele* (jud. Argeș), *măzărichea* (jud. Bacău). Pentru că varietatea arborilor, arbuștilor sau a plantelor folosite era mare chiar în cadrul aceleiași localități, nu s-au înscris arii zonale ale acestora.

După 10 — 14 zile de la începerea construirii gogoșilor, cînd se vedeau crisalidele prin ele, cînd nu se mai auzea un zumzet specific în interiorul lor, semn că s-a terminat borangicul de tras de către larvă, gospodinele culegeau cu grijă de pe crengi pe fiecare în parte și apoi, în cele mai multe cazuri, le așezau la soare ca să moară nimfele, să le întrerupă evoluția, și ele, ieșind afară, prin gaura produsă, întrerupeau firul. În Banat sau Moldova se obișnuia să se omoare nimfa imediat prin introducerea gogoșilor în cuptor. Multe gospodine însă se grăbeau și trăgeau repede borangicul, pentru că știau că evoluția nimfei durează circa 22 de zile.

Considerîndu-le miraculoase prin farmecul firului produs, adesea omorau crisalidele prin acțiunea căldurii /soare, cuptor/, pentru că „e păcat să-i fierbi de vii, pe lumea cealaltă te mănîncă viermii care i-ai fiert". Deoarece legendele populare consideră originea sacră sau umană a vierimlor de mătase, găsim firească atitudinea gospodinelor față de „aceste ființe vii". Înainte de a se începe trasul gogoșilor se obișnuia să se dea de pomană viermilor ca să li se ierte păcatul de a-i omorî prin opărire, considerînd că omoară atîtea suflete. Uneori se dădea de pomană ca să le trăiască viermii de anul viitor. La fel ca noi, înainte de începerea filatului, obișnuiau să facă pomană pentru viermii ce urmau să fie opăriți turcii, bulgarii sau sîrbii.De asemenea, prin analogie cu sepa-

[3] Informator Dinică I. Maria, sat Cringurile de Jos, jud. Dîmbovița — culeg. Elena Maxim.

https://biblioteca-digitala.ro

rarea fiecărui gîndac în gogoaşa sa, se credea în popor că tinerii nu au voie să crească viermi de mătase în primul an al căsătoriei pentru că se vor despărţi precum aceştia „la urcat" [4]. Din economie de spaţiu am enumerat numai cîteva din obiceiurile legate de această ocupaţie secundară a gospodăriei ţărăneşti tradiţionale, în dorinţa de a aduce noi argumente asupra vechimii ei şi pentru a atrage atenţia asupra necesităţii unei monografii complete, material etnografic fiind suficient pe teren.

În cele mai multe cazuri borangicul era obţinut de fiecare gospodină, fiind tras cu mîna de pe gogoşi. Aceasta lua un număr fix de gogoşi, în funcţie de grosimea firului pe care vroia să-l obţină [5], le punea într-un vas cu apă fiartă — cel mai bine apa de ploaie — ca să dizolve liantul dintre fire şi cu un obiect cu asperităţi prindea firul de pe fiecare gogoaşă, îl unea cu celelalte şi obţinea unul singur, care era tras prin mînă şi puţin răsucit între degete.

Crenguţa cu care agăţa firul provenea adesea dintr-o *măturică de grădină sau de cîmp, din busuioc* [6], *din mărăcine* [7], *din sulfină* [8], *din spin* [9], *din trestie* [10], dar de multe ori se lua cu vîrful fusului. Maşinile de tras, rotanul, rodanul, roata, dulapul de lemn [11], care se foloseau pentru obţinerea firului de borangic, erau în general puţine şi chiar în localităţile în care exista un exemplar, era insuficient, apelîndu-se concomitent şi la trasul cu mîna. Numai în cazul în care ferme specializate predau viermii de mătase gata înviaţi, tot acestea primeau şi gogoşile spre prelucrare şi valorificare. Firul tras se aşeza grămadă pe hîrtie, pînză, într-o copaie, pe frunză de hrean sau brusture etc. Aceste mici grămăjoare de borangic, popular se numeau: pală, trăsură, pătură, păpuşă, cuclă, chilip, porcoi etc [12]. Peste firele de mătase se presăra mălai, nisip, boabe de porumb, boabe de fasole, de grîu, ca să nu se lipească firele din nou între ele. Ultimul capăt de borangic era prins de un beţişor, ca la capăt să poată fi găsit uşor. După ce se usca, se depăna pe roată cu manivela sau dulapul şi în mod obişnuit pe virtelniţă sau răşchitor, obţinîndu-se un scul. În unele cazuri se făcea mosor pe ţevi din soc sau pe o bucată din lemn. Pentru băteală se făcea un fir mai gros şi pentru urzeală unul mai subţire. Dacă firul de borangic

[4] Vezi şi Elena Maxim, *Obiceiuri privind creşterea viermilor de mătase*, în *Tradiţii şi obiceiuri. Vara*, Academia Română. Institutul de Etnografie şi Folclor, 1991, p. 50—56.

[5] Exemple din materialul de teren: în jud. Buzău: 2—3 pumni de gogoşi; jud. Brăila: 30—40 gogoşi; în localitatea Cîrjelari: 40—50 gogoşi; în jud. Dîmboviţa, Dolj, Bacău: o strachină de gogoşi; în jud. Buzău, Olt, Brăila, Vrancea, Neamţ, Prahova, Vîlcea: 100—150 gogoşi; în jud. Iaşi: atît cît vroiai firul de gros.

[6] În jud. Buzău, Giurgiu.

[7] În jud. Vîlcea, Bacău, Prahova.

[8] Jud. Teleorman.

[9] Jud. Olt, Bacău.

[10] Jud. Brăila.

[11] Maşina de tras — jud. Mehedinţi, Argeş, Tulcea, Brăila, Teleorman, Prahova, Dolj, Vîlcea; dulap de lemn — jud. Teleorman, Giurgiu, Dolj, Vaslui; rotan — jud. Vîlcea, Buzău, Bacău, Teleorman; roata — jud. Vîlcea, Călăraşi, Giurgiu, Dolj, Argeş, Gorj, Olt.

[12] Trăsură — jud. Vaslui, Bacău, Dolj, ; pală — jud. Vrancea, Vîlcea, Tulcea, Buzău, Bacău, Mehedinţi, Gorj, Olt; pătură — jud. Vaslui, Dîmboviţa; păpuşă — jud. Vaslui, Teleorman; cuclă — jud. Vîlcea, Argeş, Teleorman; porcoi — jud. Buzău; canură — jud. Dolj; turte — jud. Olt.

https://biblioteca-digitala.ro

era folosit ca bătează nu mai era necesar să se răsucească în plus, dacă urma să servească drept urzeală, uneori se mai răsucea încă o dată cu fusul sau răşchitorul. La maşina de tras borangicul, firul ieşea suficient de răsucit.

În nenumărate cazuri materialul etnografic consemnat în chestionarele pentru *Atlasul etnografic al României* descrie plastic modul de extragere a firelor şi unele unelte, ca de exemplu în localitatea Vlădeşti [13]: „se depăna cu ceacîrul şi vîrtelniţa. Răsucea cu fusul cu mîna, rulîndu-l pe picior... sau ceacîrul format dintr-un băţ mai lung, ce avea la capăt o roată. Pe băţ venea un mosor de lemn sau o ţeavă. Băţul cu roata era fixat pe un postament de lemn. Scului venea tras pe vîrtelniţă, iar capătul era prins de ceacîr. Se învîrtea ceacîrul, învîrtind roata lui cu mîna. Firul se depăna pe mosor sau pe ţeava ceacîrului". Vîrtelniţa este aceeaşi ca cea folosită la depănatul lînei, cînepii, inului. În acelaşi fel se povesteşte în localitatea Plosca, jud. Teleorman [14]: „avea un cuptor de 50 — 60 cm înălţime şi deasupra un lighean cu apă. Făcea focul şi încălzea apa. Lîngă cuptor era un dulap pe care se trăgea firul. Cu măturica bătea gogoşile şi prindea firele care le înoda pe dulap şi le învîrtea şi se făcea scul. Dulapul îl şi răsucea. Scului se numeşte local „chilip" sau „clucă". Pentru un fir subţire se puneau numai 10 gogoşi. Numai pentru urzeală se mai răsucea cu fusul". În localitatea Slătioara, jud. Vîlcea [15], se descrie „maşina de tras — care — avea forma unui scaun pe care se punea ligheanul cu gogoşile opărite. Vîrtelniţa era deasupra şi se acţiona cu o pedală montată sub maşină. Se acţiona cu piciorul, iar firul se răsucea cu mîna pînă să fie învîrtit pe vîrtelniţă"; mai departe se povesteşte că „răsucelniţa este un băţ care se rula pe picior cu mîna". Tot aşa „se băga în apă fiartă, se învîrtea cu un băţ; firele de gogoşi se legau de băţ. Se trăgea, cu o mînă răsucea firul, cu cealaltă arunca firul pe un ziar, în postavă. Apoi se trăgea pe mosor. Peste borangic din postavă se puneau boabe de fasole, să nu se încurce. Cu sucala se da pe mosor". La fel, în localitatea Silistea [16]: „firele se trăgeau pe albuş de ouă, strîngeam grămadă pe un ziar şi făceam mosoare cu ciciricău [o roată mare]".

Scama de pe frunze sau gogoşi se strîngea, se scărmăna cu mîna, se torcea, folosindu-se pentru firele de bătează. De asemenea, gogoşile alese pentru împerechere şi care prin găurire nu mai puteau fi trase se opăreau ca să dizolve liantul, se scărmănau cu mîna, se torceau, iar firul se prelucra, grosimea lui fiind mai mare decît cel tras de pe gogoşi. Unele gospodine foloseau firul rezultat din vată pentru ţesut vergi colorate pe diferite textile. „Din resturile netrase de la gogoşi ne făcea mama sfircuri de bici pentru plugueşor" ne relatează Dinu T. Ioana din localitatea Hîrseşti (jud. Argeş) [17] şi nu numai acolo. În unele cazuri — puţine la număr — resturile rămase de la scărmănat se foloseau pentru a prins focul.

[13] Culeg. Ofelia Văduva, 1981.

[14] Culeg. Elena Maxim, 1976.

[15] Culeg. I. Vlăduţiu, 1980.

[16] Culeg. I. Vlăduţiu, 1979.

[17] Culeg. Monica Budiş, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

Viermii de mătase se creşteau în primul rînd pentru necesităţilea gospodăriei proprii şi apoi pentru vînzare. Dacă se urmărea valorificarea pentru bani, se vindeau gogoşile sau sămînţa, iar în majoritatea cazurilor se comercializau produsele obţinute din mătase. Borangicul era prelucrat pentru ţeserea unei variate game de textile. Se folosea borangic cu borangic, borangic cu bumbac, borangic cu lînă. Frecvent borangicul se utiliza pentru ţeserea de marame. Creşterea viermilor de mătase era răspîndită în gospodăria ţărănească şi pentru că avînd fete de măritat trebuiau ţesute anumite textile necesare desfăşurării nunţii. Ca un laitmotiv revine în răspunsurile ţăranilor investigate pe teren că „trebuia să creşti viermi pentru că aveam fete de măritat şi trebuia să le facem zestre" [18]. Pentru nuntă se ţeseau marame, ştergare, cămăşi de ginere etc. De asemenea, în judeţele Argeş, Muscel, Dîmboviţa, Vîlcea se ţeseau pentru vînzare marame, acoperămînt de cap necesar atît pentru desfăşurarea nunţii, cît şi a înmormîntării [19]. „Erau multe femei care creşteau gîndaci acasă — ne relatează Oncesia C. Zenica din localitatea Bărbuleţu, jud. Dîmboviţa — soacra mea făcea marame de vînzare. Alegea mătase albă de borangic de cea galbenă. Făcea ea marămi şi le ducea să le vîndă la tîrguri şi lua pe ele bani. Pe ea am îngropat-o cu maramă". În toate zonele ţării în care s-au crescut viermi de mătase din borangic se ţeseau cămăşi de ginere sau pentru bărbaţii tineri, ca să le poarte la sărbători. În judeţele din Oltenia, Muntenia, Dobrogea şi sudul Moldovei se confecţionau cearceafuri pentru camera curată, iar în partea de sud a ţării femeile ţeseau rochii (jud. Olt, Tulcea, Bacău) sau bluze pentru fete şi femei tinere. Borangicul în combinaţie cu bumbacul era folosit mult pentru feţe de masă, perdele, trupuri de cămăşi, ciupage, poale. Borangicul ca urzeală şi lîna ca băteală era folosit pentru ţesut dimie, pantaloni, vîlnic, fote sau feţe de plapumă. Se folosea şi pentru alesături la ştergare, feţe de pernă, feţe de masă, piept de cămăşi sau poale.

Pînza ţesută numai din borangic era băţoasă, aspră, dar prin fierbere cu leşie se înmuia şi devenea mătăsoasă şi primea un aspect strălucitor, elegant.

Interesantă ni se pare întrebuinţarea firului de mătase în confecţionarea „umbrejei de pescuit" [20].

Deşi legendele despre apariţia viermilor de mătase interziceau folosirea borangicului pentru înmormîntare, aşa cum revine în aproape toate localităţile cercetate, „nu puneam la mort că zicea că-l mănîncă viermii pe lumea cealaltă" [21], totuşi cercetările de teren au consemnat că în localitatea Valea Măcrişului [22] se făceau din borangic „pomniţe de înmormîntare", iar în localitatea Tibucani [23] „obrăzare de moarte". Am menţionat aceste 2 cazuri izolate tocmai pentru că ele contravin legendelor, care de fapt se întind pe o arie mare europeană şi, toate, consideră originea sacră sau umană a acestor vieţuitoare.

[18] Localitatea Bărbuleţu, jud. Dîmboviţa, culeg. I. Vlăduţiu, 1980.

[19] Vezi şi Elena Maxim, *Evoluţia acoperămîntului de cap în zonele Argeş şi Muşcel*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 1/1985, p. 71 — 75.

[20] Localitatea Spanţov, culeg. I. Drăgoescu, 1974.

[21] Localitatea Luncaviţa, culeg. I. Vlăduţiu., 1976.

[22] Culeg. Ofelia Văduva, 1976.

[23] Culeg. Ofelia Văduva, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

Valorificarea prin vînzare a produselor obținute este menționată și în documentele din perioada celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, unde se prezintă cîștigul care se obținea din creșterea viermilor de mătase. Astfel, din lista de venituri și cheltuieli a Școlii de Agricultură de la Pantelimon reiese că din creșterea duzilor în anul 1862 aceasta a obținut un excedent însemnat de 21746,43 lei [24]. Într-o copie a Ministerului de Interne nr. 25725 din 1 oct. 1864 către Ministerul de Externe, prin care la cerința Consulatului General al Franței privitor la dorința guvernului de a avea o imagine a exportului Principatelor Române către această țară, se specifică situația cantitativă și valorică pe ani începînd cu anul 1858, cînd s-au expediat per total 350 de oca de gogoși însumînd 21000 lei, pentru ca în continuare să urmeze cifrele :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| gogoși | — 1859 — | 3709 oca | — | 185450 lei |
| gogoși | — 1860 — | 8284 oca | | 414200 lei |
| gogoși | — 1861 — | 13875 oca | — | 832500 lei |
| gogoși | — 1862 — | 23315 oca | — | 1398900 lei |
| gogoși | — 1863 — | 141261 oca | — | 8475660 lei |
| sămînță | — 1859 — | 462 oca | — | 833000 lei |
| sămînță | — 1860 — | 1571 oca | — | 2556500 lei |
| sămînță | — 1861 — | 5935 oca | — | 8902500 lei |
| sămînță | — 1862 — | 8819 oca | — | 13228500 lei |
| sămînță | — 1863 — | 3948 oca | — | 5922000 lei |

adăugîndu-se că „rasa viermilor este sănătoasă, condițiile de producere sînt ușoare" [25].

O altă referință la veniturile din această îndeletnicire este aceea a prefectului de Prahova, prin care înștiințează Ministerul de Finanțe că a produs un beneficiu din creșterea viermilor de mătase : „Dl. ministru al finance. Dl. Prefet de Prahova cu raportul no. 15144 înaintează ministrului recipisa d. casieră generală al acelui district no. 28 prin care se constată că a vărsat la tezaurul public suma de lei 180 adunați din vinderea a 40 dramuri sămînță de gîndaci de care cu onoare se face cunoscut și dv. spre știință și regulare" [26]. De asemenea, în localitatea Fetești 10 locuitori au încasat în jur de 120 de lei pentru sămînță și 27 de lei pentru gogoși [27], iar Direcțiunea Școalei Generale de Agricultură și Silvicultură de la Herăstrău a obținut în anul 1883 4 kg și 80 g de sămînță[28].

Numai printr-un singur transport, în anul 1864, prin punctul vamal Turnu Măgurele s-a exportat sămînță de viermi după cum urmează : spre Franța 127,300 oca ; spre Italia 228 oca ; spre Viena 9,300 oca. Pentru protecția soiurilor viermilor de mătase adaptați la condițiile din țara noastră, pentru a opri infestarea acestora cu pebrină pătrunsă în apusul Europei, s-au luat măsuri de protecție cunoscute tot din rapoarte-

[24] Arhivele Statului București, fond REAZ., dos. 315/1867, fila 284 și 307.

[25] Arhivele Statului București, fond. REAZ., dos. 327/1864, fila 114 și verso.

[26] A.S.B., fond REAZ., dos. 362/1865.

[27] A.S.B. fond. REAZ., dos. 368/1865.

[28] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

le punctelor vamale. Astfel, în anul 1861, cele 45 de puncte vamale [29] ale Țării Românești și ale Moldovei specifică interzicerea intrării seminței de viermi de mătase din Turcia pentru „că nu e prea de calitate"' [30] și se menționează cantitatea de sămînță exportată în Turcia, Serbia, Franța, Italia, Austria, uneori precizîndu-se localitățile Milano, Paris, Tirol, Marsilia, Caspolil, Constantinopol, Viena [31]. Infecția cu pebrină a obligat multe state din apusul Europei să importe sămînță sănătoasă din România, reînnodînd firul rupt grație descoperirii lui Pasteur, care a pus capăt maladiei și a dat posibilități omului să se lupte cu succes cu acest flagel.

Se observă că această îndeletnicire secundară era necesară în cadrul gospodăriei țărănești tradiționale, deoarece borangicul era întrebuințat mult pentru obiectele de îmbrăcăminte folosite la sărbători, ca obiecte de podoabă a portului vremii, unele textile din borangic fiind chiar obligatorii pentru desfășurarea unor obiceiuri. Începînd cu sec. al XVIII-lea s-a inițiat o acțiune pe linie de stat de plantare a duzilor, urmînd ca mai tîrziu în aceste zone documentele vremii să înregistreze o creștere a interesului pentru viermii de mătase și, implicit, pentru creșterea producției de gogoși și borangic. Din vînzarea seminței sau a gogoșilor viermilor de mătase se obținea un venit însemnat acolo unde forța de muncă disponibilă era numeroasă, iar duzii au fost plantați în număr mare.

## Considérations ethnographiques relatives à la production et au remaniement de la gaze de soie

(*Résumé*)

L'étude met en circulation des données et des faits inédits concernant la production et le remaniement du ver à soie en Roumanie dès la fin du XIX[e] siècle. En se basant sur des recherches personnelles et aussi sur le matériel ethnographique recueilli pour l'Atlas Ethnographique de la Roumanie, l'auteur apporte de précieuses contributions à ce problème peu étudié jusqu'à présent par les spécialistes de notre pays.

Tout aussi intéressants et éloquents sont les documents d'archives qui nous mènent vers la conclusion que sur le territoire de la Roumanie cette occupation secondaire de l'économie domestique paysanne était pratiquée non seulement pour les nécessités du ménage mais aussi pour le commerce.

[29] București, Craiova, Ploiești, Brăila, Gura Ialomiței, Călărași, Oltenița, Giurgiu, Zimnicea, Turnu Măgurele, Islaz, Bechet, Gruiu, Calafat, Severin, Vîrciorova, Buliga, Riu Vadului, Giuvale, Predeal, Bratocea, Pietroșița, Predeluș, Tabla Buții, Bîsca Roșili, Iași, Galați, Mihăileni, Ismail, Tatar Bunar, Cubeni, Sculeni, Reni, Focșani, Grozești, Cornu Lunci, Nimerceni, Rădăuți, Beștimacu, Vîlcov, Chilia, Comănești, Prisăcani, Burdujeni, Mamornița.

[30] A.S.B., fond REAZ., dos. 257/1862, fila 5.

[31] A.S.B., fond REAZ., dos. 257/1862 și 327/1864.

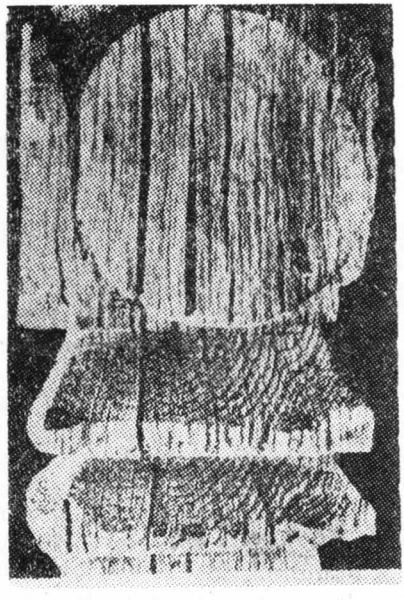
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# STÎLPUL CU «MERE»
# ÎNTRE TRATAREA ETNOGRAFICĂ ȘI CEA ETNOLOGICĂ

ION POGORILOVSCHI

Cercetările preocupate de civilizația românească a lemnului, de sublimările artistice ale acestei civilizații, iau în considerare, de bună seamă, și reproduc în mod curent imagini ale stîlpilor de casă, dată fiind poziția lor deosebită (de „loc geometric", am spune) în ansamblul originarei durări și exprimări prin lemn, proprii autohtonilor. Și totuși, „fenomenul originar", perpetuat pînă azi, al unei asemenea *voințe de expresie* a românilor, care sînt stîlpii locuințelor noastre străbune în genere, încă nu a condus, în literatura de specialitate, la o lucrare monografică propriu-zisă. Acestor adevărate embleme ale spiritului național cercetarea științifică le rămîne datoare, minată încă de ilustrativism și de o anume rămînere în superficie a tratării. La fel ca în cazul atîtor altor manifestări sapiențiale ce ne parvin din aurora culturilor umanității, cercetarea stîlpilor noștri, în „cheia" lor arhaică de configurare, apare ca una deschisă, nicidecum epuizată : studiile contemporane abia tind să se ridice la înălțimea subiectului. Dar, totodată, se cuvine recunoscut că o contribuție nouă în domeniu, ce s-ar voi acum mai aplicată, se poate foarte bine întemeia pe datele deja tezaurizate în lucrările existente — informație diseminată, însă, și disimulată în corpusuri și sub titulaturi prea puțin indicative.



Un prim aspect acreditat prin lucrările anterioare ale etnografiei noastre este demonstrarea *pluralității sincronice a formelor concrete* de stîlpi, între care și pluralitatea de înfățișări ale stîlpilor cu «mere». S-au publicat studii etnografice care etalează fiecare — uneori în sinoptica unei singure planșe [1] — cîte 20 — 80 de ase-

[1] Cf. Gheorghe Focșa, *Elemente decorative în arhitectura populară din zona etnografică a Jiului de Sus*, în „Studii și cercetări de istoria artei", anul I, 1954, nr. 3 — 4, fig. 19, 20, 21.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 109 — 119

https://biblioteca-digitala.ro

menea forme difrite de stîlpi, impresia vizuală brută, în atari cazuri, fiind a unei mari dezinvolturi creatoare a cioplitorului decis să înalțe locuința, grație stîlpilor ei sculpturali, dincolo de baremul utilității stricte, printr-un efort de invenție artistică personală. Dezinvoltura ce ar caracteriza actul cioplirii stîlpilor — de vreme ce ei cunosc o „varietate nesfîrșită" de chipuri — este, însă, înșelătoare. Contribuțiile etnografice, care reliefează polimorfismul parcă nestăvilit al stîlpilor, n-ar trebui în nici un caz să ignore, și să nu conțină orientativ, o idee principială, menită să corecteze prima impresie : „marea bogăție artistică" transpusă în lemnul prispelor țărănești incumbă, în pofida varietății, drastice *condiționări stilistice*, un *nisus formativus* înscris într-o definibilă matrice autohtonă.

Ilustrarea amplă a diversității formelor columnare din mediul nostru sătesc—ilustrare produsă între limitele descriptivismului tipic etnografiei — s-a făcut în mod curent cu scopul nobil de a dovedi *valoarea artistică* a acestor străvechi exercitări gliptice în lemn a țăranului român. Să observăm, însă, că înțelesul noțiunii de „valoare artistică", cu care s-a operat vorbindu-se apreciativ despre stîlpii de casă, nu apare niciodată precizat, clarificat în el însuși printr-o — fie și sumară — analiză de concept. Or, se creează impresia că perspectiva estetico-axiologică a etnografului, atunci cînd atribuie valoare artistică stîlpilor, are o slabă consistență teoretică. Două cauze ale acestei stări de fapt se cuvin decelate.

Prima, decenii la rînd, în condițiile unui climat social-politic oprimant, încercînd să-și păstreze domeniile de referință, etnografia românească s-a folosit ca de o stratagemă de licitarea valorii artistice a obiectelor sale de studiu, dezavantajînd astfel alți parametri valorici de interes. Căci dincolo de parametrul frumuseții formale, sondarea devenea riscantă : se putea ajunge la fațetele „obscurantiste" ale străvechilor profile de stîlpi, la vreo încifrată funcție apotropaică, magică, psihopompă, cosmologică, sacră ; aparent neutra modulare frumoasă se putea trăda „vuitoare" de sens, relativizînd puternic estetica fără orizont a decorativului și ornamentalului. Devenea preferabil, în acest caz, să te rezumi la declararea „valorii artistice" a stîlpilor, spre a le acoperi astfel celelalte „păcate".

A doua cauză a insatisfacției, pe care o produce modul cum, în genere, e prezentat în pagina de etnografie caracterul artistic al stîlpilor noștri, decurge dintr-o circumspecție mai de adîncime, profesională, a etnografului. El e călăuzit de rigoarea consemnării exacte a ceea ce află pe teren, iar metodologia sa de lucru și de interpretare lasă în margine procedurile ipotetice, operarea cu supoziții, întemeierea logico-speculativă a discursului. Dar să observăm că, în cazul stîlpilor, frumusețea ce poate fi constatată și afirmată astfel este, în bună parte, a unui fenomen etnografic mort ; o frumusețe atinsă de paloare, devitalizată căci, dăinuind pînă la noi, alinierile de stîlpi ciopliți ai caselor au ieșit sensibil din timpul funcționalității lor plenitudinare, din sincretismul rostului lor revolut. Or, etnograful socoate corect să constate „la obiect" *frumusețea* lor *prezentă*, una doar a condițiilor de azi, în care pînă și țăranii ce înalță mîndrele verticale monoxile ale așezărilor lor nu prea mai știu să spună ce conotează tăieturile suprapuse acolo de ei, mai mult sau mai puțin stereotip, după modele preexistente. A te opri la o atare frumusețe

https://biblioteca-digitala.ro

formală, de bună seamă neconcludentă, apare ca o consolare ieftină a cercetătorului, oricîtă onestitate profesională ar credita-o. Esențială și prioritară în știința culturii și civilizației patriarhale a spațiului românesc este nu cantonarea în condiția lor tardivă, ci strădania de recuperare și reconstituire teoretică a *condiției autentice*, exemplare, deplin structurate a lor, condiție rămasă, socotim, în trecut. Interesează cu prioritate, așadar, nu lucirea retardată, de acum, a ce vor fi însemnat cîndva stîlpii de casă, ci regăsirea și restituirea *în idee* a „performanței" și „competenței" lor dovedite în cadrul unui mod de viață arhaică, ce se absoarbe lent în timp.

Frumusețea condiției depline (cognoscibile retroactiv) a stîlpilor nu putea fi *in illo tempore* una de suprafață, ci una indisolubil legată de *sens* — un sens acum ocultat —, stîlpul se ridica în văzduhul de sub streșini, deodată, organic, ca identitate concretă a înțelesului simbolic și a exprimării plastice în lemn. Fără a presupune metodic identitatea sensului și a expresiei, angajarea etnografului în descrierea frumuseții stîlpilor decade într-un fel de purism estetic, în definitiv scuzabil, dacă nu ar fi atît de lipsit de scop lucrativ. Lipsa de elocvență exegetică rămîne astfel carența caracteristică a descrierilor etnografice atunci cînd apreciind valoarea artistică a stîlpilor sculptați, consemnează *geometrismul* motivelor plastice reprezentate pe ei, ori cînd notează că „în ornamentare, sistemul în genere, compoziția evidențiază trăsături ca *simetria*, *repetiția*, *alternanța* și *proporționalitatea* ..." [2]. Aspecte specifice ale arhisculptării stîlpilor de casă — cum sînt teșirea muchiilor de pe lungimea stîlpului de profil pătrat, cu excepția zonelor din capete, canelurile în torsadă, galbarea la centru ș.a.m.d. — nu află nici ele vreo motivare mai de conținut în economia configurației plastice globale a colonadelor de lemn.

Se consemnează, de asemenea, posibilitatea distingerii pe verticala multor stîlpi a *trei zone ale cîmpului ornamental* (nu însă și ale cîmpului semantic !) ori se remarcă predilecția pentru dispunerea în lung a elementelor compoziției după principiul structiv al *simetriei de oglindă* — semnalări, neîndoielnic, corecte dar făcute la modul pasiv al descriptivismului fără pornire exegetică, ceea ce retează însăși putința valorizării estetice. Or, în modul de generare a formei stîlpilor de casă autohtoni se manifestă lucrarea tainică a unor mari scheme compoziționale, scheme comune diferitelor sfere semiologice ale culturii noastre arhaice — și nu vizăm atît cusăturile populare, ceramica ș.a.m.d,. cît, în profunzime, schemele organizării semiologice interne proprii miturilor, riturilor și credințelor noastre folclorice fundamentale. Observarea acestei comunități devine, pentru cercetătorul glipticii stîlpilor, în cel mai înalt grad semnificativă. De pildă, amintita distribuție pe trei registre a elementelor compoziționale ale unui stîlp, implicit dispunerea nivelară a « merelor » pe axul stîlpului, consonează puternic cu viziunea mitică românească a tărîmurilor suprapuse și comunicante, după cum constituționala simetrie de oglindă a stîlpilor răspunde tocmai în simetria de oglindă a lu-

[2] Nicolae Ungureanu, *Cadrul social-istoric al culturii populare românești — trăsături ale arhitecturii populare*, în vol. colectiv *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, editat de Muzeul Satului, București, 1981, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro

mii *de aici* faţă de lumea *de dincolo*, în sensul remarcat, bunăoară, de Mihai Pop [3].

Riscul aprecierii stîlpilor de case drept realizări artistice, cu punerea vinovată între paranteze a adevăratei lor calităţi de creaţii spirituale, tinde să se cronicizeze. Corolar al alienării istorice treptate de măsura funcţiei expresive atinse cîndva, se poate ca stîlpii să fie tot mai mult luaţi în antrepriză şi judecaţi după criteriile esteticii *originalităţii* (extrapolate din sfera ei de aplicabilitate — creaţia cultă, de autor), în loc să fie valorizaţi după *criteriile esteticii identităţii*, doar ea relevantă în cazul fenomenelor de creaţie colectivă, folclorică. Aşadar, nu urmărirea originalităţii şi competiţiei creatoare, cu ilustrarea luxurianţei formulelor de stîlpi, nu ceea ce este insolitare, abatere de la un tipar constituit interesează ci, dimpotrivă, reductibilitatea ascunsă a diversităţii, conformarea stilistică a actului creator individual la ceea ce se dezvăluie ca fiind *norma impersonală* a punerii în expresie, normă pe care timpul a reţinut-o şi a impus-o, desigur, datorită exemplarei ei potenţialităţi semantice. În acest spirit vom cerceta stîlpul cu « mere ». Deocamdată, cu caracter preliminar, am ţinut să constatăm că discriminarea *estetica originalităţii — estetica identităţii* [4] nu e avută în vedere cum s-ar cuveni în studiile etnografice.

Dar poate că năzuinţa cea mai înaltă a preocupărilor pentru caracteristicul fenomen românesc al stîlpilor sculptaţi să fie elaborarea unei taxonomii, a unei clasificări larg integratoare a lor. Am mai pomenit cîndva de această chestiune şi am reţinut cît de dificilă este alegerea criteriului sau criteriilor de ordonare pe tipuri. Atunci cînd criteriile sînt convenţionale — simple puncte de vedere — şi nu decurg din esenţa domeniului cercetat, clasificarea nu-şi realizează funcţia epistemologică, de instrument pentru investigaţia de perspectivă. Cazul stîlpului cu « mere » : el pare să dejoace pertinenţa distincţiilor folosite în clasificările pe care le-am întîlnit, le arată ca vulnerabile, căci, după cum vom încerca să ilustrăm, stîlpul cu « mere » poate fi revendicat deodată de mai multe diviziuni taxonomice. Astfel, modularea plastică a stîlpului, caracterizată de prezenţa structurantă a motivului « măr », ar justifica ataşarea lui la tipul stîlpilor fitomorfi sau dendromorfi, tip considerat a fi reprezentativ pentru Oltenia şi Banat, spre deosebire de Maramureş unde, la prispe şi la porţi, se crede că ar predomina motivele solare [5]. Cu alte cuvinte, stîlpul cu « mere » ar aparţine categoriei celor lucraţi cu *motive ornamentale realiste* din regnul vegetal. Dar judicioasă este şi observaţia altui autor, cum că „dacă bazei sau capitelului unui stîlp i se spune « măr », nu trebuie să ne gîndim neapărat că meşterul ţăran a avut drept model un asemenea fruct" [6]. Într-adevăr, sub denumirea cu directă adresă realistă fac casă bună, iată, imaginare configurări în lemn, de un patent geometrism abstract. Am putea, deci,

---

[3] Cf. Mihai Pop, *Le mythe du „Grand Voyage" dans les chants des cérémonies funébres roumaines*, The Hague — Paris, Mouton, 1967.

[4] Cf. Ion Pogorilovschi, *Arhetipul expresiei lirice româneşti*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, cap. *Medierea estetică*.

[5] Cf. Vasile Tudor Creţu, *Existenţa ca întemeiere*, Timişoara, Ed. Facla, 1988, p. 51.

[6] Gh. Aldea, *Sculptura*, în vol. colectiv *Arta populară românească*. Bucureşti, Ed. Academiei, 1969, p. 505.

https://biblioteca-digitala.ro

întemeiat, să integrăm stîlpul cu «mere» în tipul celor cu *motive ornamentale abstract-geometrice* — cerc, romb, pătrat etc. și corespondentele lor în trei dimensiuni; o descriere acceptabilă a «merelor» tăiate în lemn se poate face prin referire simplă la figurile de bază ale geometriei. Sînt, însă, clasificări ale ornamenticii tradiționale românești care, alături de categoria „motivelor abstracte" de felul celor menționate, creează și o categorie aparte, numită a „motivelor simbolice". Or, ajunge să precizăm că marile lucrări de simbologie socot reprezentările centrului, cercului, crucii și pătratului drept simbolurile fundamentale ale umanității, consacrînd fiecăruia rubrici analitice ample. În acest caz, cînd ar intra, oare, stîlpul cu «mere» în clasa motivelor abstract-geometrice și cînd în clasa *motivelor simbolice* (cum pot fi considerate cercul, pătratul din constituția sa), motive cu ascendență glorioasă urcînd pînă la Tradiția Primordială a culturilor? Se mai diferențiază, în unele sistematizări morfologice ale tipurilor de stîlpi, și o clasă a celor cu *motive religioase*. Aici ar fi loc să încapă varii alcătuiri de stîlpi, de la cei cosmomorfi, ce încifrează o arhitectură a lumii clădită pe dendrolatrie și pe o ancestrală mitologie botanică, pînă la cei numiți „cu capitel cruciform", ce par a mărturisi, în marginea acoperișurilor, un creștinism de decantare bizantină. Și nu ar fi imposibil de acreditat, încă o dată, în acest context, că însuși stîlpul cu «mere» s-ar cere prins într-o asemenea grupare: „gestalt"-ul lui caracteristic poate să camufleze ochiului modern o veche viziune a universului, de fior sacru, una nici pe de-a-ntregul coborîtoare din păgînul nostru „fond autohton" și nici curat creștină, ci aparținînd de acel cumulativ „creștinism cosmic" pus în evidență de Mircea Eliade pentru partea noastră de Europă. Ar fi de demonstrat.

În concluzie, se vede că stîlpul cu «mere», deloc oarecare în arealul autohton de dăinuire, pune în dificultate încercările de sistematizare, păstrînd sau luînd față de jalonările lor, o interogativă distanță. E o stare de fapt, în care noi identificăm semnul unei anumite caducități științifice, astăzi, a compartimentărilor de tip consacrat, încercate într-un domeniu cum este al stîlpilor. Unei taxonomii naționale a stîlpilor i se poate substitui cu mai multă relevanță, de acum înainte, *o gramatică generativă* a lor, concepută la aceeași scară — și aceasta chiar dacă astfel am rămîne cu regretul după dovedita utilitate didactică a clasificărilor tradiționale gen „fiecare lucru cu căsuța lui". Exegeza stîlpului cu «mere» are nevoie de o deschidere (deloc tehnicistă, însă) pe o asemenea direcție, sprijinită de o metodologie de lucru abilitată cu procedurile hermeneutice. În acest stil al căutării, obiectivul esențial îl va constitui nu simpla decriptare a semnificației stîlpului cu «mere» în spațiul culturii patriarhale, ci stabilirea calității sale de *pattern* în raport cu fenomenalitatea celorlalte profile de stîlpi — astfel spus, a elocvenței paradigmatice a stîlpului cu «mere», față de rest. Dar trebuie precizat că elocvența de care vorbim — și care este implicit elocvență generativă — principial nu se poate pune în seama unui stîlp cu «mere» anume, selectat din multitudinea concrețiunilor reale (fiecare cu inerentele sale accidente ontologice), ci numai în seama unui model de alt plan, sugerat de toate concrețiunile realului. Acest model ideal îl numim *arhetip*. Arhetipul reprezintă nemijlocit idealitatea modului de a fi al stîlpului cu «mere», dar teoretizarea unui atare arhetip, întrucît este posibilă,



https://biblioteca-digitala.ro

devine cheia interpretării nu numai a varietății formelor de stîlpi cu « mere », ci a tuturor „figurilor retorice" de stîlpi de casă ce caută să ia ființă. Încheind observațiile noastre asupra clasificării stîlpilor de casă, apreciem că prin teoretizarea arhetipului se instituie totodată *criteriul* în stare să producă el însuși, în sens taxonomic, o ordonare a diversității fenomenale a stîlpilor, fixînd poziția sau distanța oricărei structuri plastice de stîlp față de paradigmă, de modelul ideal normativ.

Constatăm că etnologia românească a consacrat stîlpilor de casă autohtoni mult mai puțin spațiu decît etnografia. Inițierea unei cercetări orientate expres spre comentarea stîlpului cu « mere », ca specie notorie în sfera amplă a genului, are a se resimți, fără îndoială, de caracterul vag — dacă nu neformulat — al unor teze și orientări etnologice care s-ar fi cerut asimilate util în premise. Astfel, nu știm să fi fost tranșată net și lămuritor relația categorială *stîlp de casă cu « mere » — coloana cerului și a pămîntului*, adică *axis mundi* sau *stîlpul cosmic* din credințele și reprezentările locale. Mircea Eliade, evocînd o referire a criticului de artă Ionel Jianu la o temă decorativă a stîlpilor arhitecturii noastre țărănești, apreciază undeva, generalizator, dar în treacăt: „Simbolismul stîlpului așezărilor țărănești este legat [...] de cîmpul simbolic al lui *axis mundi*. În numeroase locuințe arhaice, stîlpul central servește în fapt ca mijloc de comunicare cu cerul" [7]. Iată, însă, că monumentala monografie etnologică românească dedicată coloanei cerului [8], urmărind cu minuție o multitudine de derivate și substitute ale ipostazei dendromorfe a coloanei, ca și succedaneele și simulacrele ipostazei ei stilimorfe, păstrează o deplină tăcere în privința străvechilor noștri stîlpi de casă, și bineînțeles, în chestiunea interpetării ideoplasticii lor reprezentative exprimate prin stîlpul cu « mere ». Abia dacă o dată întîlnim sintagma « stîlpi cu mere », dar nu cu adresă la eludații stîlpi de casă, ci desemnînd concrețiuni ale stîlpului cerului, „numite astfel din cauza împodobirii coamei lor cu ramuri stilizate legate în cerc ca niște mere" [9], adică în genul unor steaguri de nuntă. Despărțirea tacită a tratatului despre coloana cerului, datorat lui Romulus Vulcănescu, de fenomenul stîlpilor de casă, pare să-și aibe cauza în faptul că aceștia din urmă nu sînt creații culturale autonome, de sine stătătoare, în felul în care apar toate celelalte produse culturale cercetate de autor sub genericul coloanei cerului, ci sînt simple părți componente ale unor întreguri arhitectonice — locuințele sătești. Granița instituită probabil astfel, cu lăsarea în afara tratării a stîlpilor de casă (delimitarea subiectului rămîne un drept consacrat al autorilor), naște, totuși, o obiecție de esență. Definitoriu, coloana cerului este ea însăși element al unei fabuloase arhitecturi a universului: un stîlp ce sprijină ca pe un acoperiș cerul, legîndu-l totodată de pămînt și de zona subpămînteană, *așa cum* stîlpul de casă sprijină și leagă acoperișul de talpa casei și de ceea ce se află sub ea. Analogia e prea importantă — cu rădăcinile în modul tipic de operare mentală a omului culturii arhaice — pentru ca stîlpii de casă, pe de o parte, și formele autonome de coloană a cerului, pe de alta, să nu fie puși — și încă prioritar! — în corela-

[7] Mircea Eliade, *Brancusi et les mythologies*, în vol. Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianu, *Témoignages sur Brancusi*, Paris, Arted, 1967, p. 16.
[8] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, București, Ed. Academiei, 1972.
[9] *Ibidem*, p. 209.

https://biblioteca-digitala.ro

ţie euristică de către actul de interpretare, fie a unui aspect, fie a celuilalt. Împodobirea sculpturală şi picturală a coloanelor cerului, de pildă, analizată prin raportare metodică la organizarea compoziţională a motivelor plastice de pe stîlpii de casă, s-ar fi clarificat la alt nivel de elocvenţă. Aceasta ar fi obiecţia. Dar, în definitiv, reparaţia metodologică se poate introduce şi dacă cineva va bate drumul invers: căutînd să descifreze sintaxa plastică a stîlpilor de casă prin invocarea configuraţiilor coloanei cerului.

Teza, punctată aici, după care stîlpii de casă comportă o congruenţă de sens cu stîlpii cerului nu vine, însă, să anihileze cumva individualitatea expresivă şi funcţională a stîlpilor de casă, dizolvînd-o în principiul configurativ al celorlalţi. E vorba numai de indicarea unei strategii utile interpretării stîlpilor care ne preocupă, incontestabili în calitatea lor de prezenţe specifice şi stabile ale culturii patriarhale. Specificăm, totodată, că tehnica raportării euristice la coloana cerului deschide de fapt analiza spre un cîmp simbolic vast, în care se înscriu, într-un fel sau altul, coloana cerului, *axis mundi*, arborele cosmic, arborele ceresc, pomul vieţii — aceasta deoarece, după cum o dovedesc lucrările de specialitate, pare imposibil să separi complet portretul coloanei cerului dintre portretele celorlalte reprezentări mitice fără a leza condiţia semnaticii mitologice şi a cădea în contrarietăţi. „În străvechiul alfabet simbolic al arborilor sacri la irlandezi, arborele cosmic se confundă cu cel ceresc şi acesta, la rîndul lui, cu arborele vieţii, deşi pentru fiecare tip de arbore există o ideogramă simbolică diferită" [10]. „De cele mai multe ori — notează Romulus Vulcănescu la altă pagină — mitologia antehomerică confundă sau asociază coloana cerului cu *arborele cosmic*" [11]. Şi de asemeni: „Între arborele cosmic şi arborele ceresc, pe de o parte, şi arborele vieţii, pe de alta, există contingenţe semantice, simbolice şi de funcţiune mitologică" [12]. Acribia ştiinţifică ar pretinde ca fiecăreia dintre aceste reprezentări să-i revină un înţeles numai al ei, dar realitatea este că înţelesurile coabitează „impur". Operarea prea radicală a diferenţierilor riscă să bage gîndirea mito-simbolică într-un pat al lui Procust. Căci, adesea, cîmpurile simbolice ale reprezentărilor mitice se induc reciproc, se intersectează, se suprapun, ori pur şi simplu admit să fie decodate plurivoc, „pragmatic", în funcţie de un context sau altul, sau de un anume „nivel al realului".

În cadrul acestui conclav de reprezentări fabuloase cu derutant aer de familie, etnologul Romulus Vulcănescu înclină să înscrie, cap de listă, *arborele cosmic*. El ar fi conceptul esenţial — poate şi primar — de cea mai largă cuprindere ideativă conturat la nivelul multor mitologii străvechi de tip universal. Descris, arborele cosmic apare ca schelăria totalizantă a lumii, cuprinzînd cu o parte a sa eşafodul cerurilor suprapuse, iar cu celalată parte, zonele subpămîntene, nu mai puţin cosmice —, totul într-un spaţiu în întregul lui autospecular, reprezentarea coroanei şi reprezentarea rădăcinilor marelui arbore vădind un pronunţat izomorfism. Faţă de arborele cosmic, *arborele ceresc* ar fi mai ales reprezenta-

[10] *Ibidem*, p. 21.
[11] *Ibidem*, p. 93.
[12] *Ibidem*, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro

rea zonei de racord cer—pămînt, parte reţinută din globalitatea celui-lalt arbore, spre a reliefa calitatea trunchiului magnific de a sprijini şi cumpăni în ramuri bolta celestă, graţie ridicării sale din chiar centrul pămîntului. Cu arborele ceresc s-ar produce deci o restrîngere a relevanţei de *imago mundi* a arborelui cosmic; el este, într-un fel, abia un detaliu de construcţie a lumii, în măsură să fixeze atenţia asupra punctului de separare/unire a cerului şi pămîntului. Acolo, în acel punct central al pămîntului unde îşi află statornicia şi rostul, trunchiul arborelui ceresc veghează o posibilă mediere cosmică. În sfîrşit, la coada listei e menţionat *pomul vieţii*. El ar ipostazia o singură trăsătură desprinsă dintre proprietăţile mirifice ale arborelui cosmic sau ale celui ceresc: „simbolizează ideea de tinereţe fără bătrîneţe, de continuitate vitală şi nemurire spirituală"[13]. Să observăm că prin „singura trăsătură" în care s-a specializat, pomul vieţii are puterea de a circumscrie în felul său existenţa; în consonanţă cu ceilalţi arbori mirifici, imaginea lui vegetală afirmă o viziune ce transcende limitele condiţiei terestre.

A trebuit să facem această succintă panoramare a arborilor mitici pentru a putea pune în discuţie faptul că stîlpul cu « mere » al caselor româneşti, datorită caracteristicei conţineri, în reprezentările sale, a elementului simbolic « măr », pare că s-ar cere apropiat mai ales de imaginea pomului vieţii. Fabulaţia mitică invocă şi figurează adesea pomul vieţii ca măr. Lăsînd metodic de o parte multitudinea de înfăţişări de tip sinecdocă, florale sau fanteziste sub care este copios identificat[14], spaţiul spiritual românesc — şi nu numai —reclamă, ca fir director de analiză a pomului vieţii, remarcarea deosebitei lui vocaţii de a fi măr. Altfel, analiza riscă să ocolească mult — chiar dacă agreabil — prin muzeul imaginar al atîtor reprezentări probabile atribuite acestei plante sacre.

În spaţiul nostru autohton informaţia produsă şi colportată la nivelul mentalităţii poporane cu privire la măr, credinţele şi obiceiurile care îl implică, sînt de o impunătoare bogăţie, cu toate că din acest univers fabulatoriu şi faptic s-a pierdut, desigur, enorm. În consecinţă, se poate susţine principial că statura pomului vieţii în viziunea românească a lumii se decupează adecvat în măsura în care e presupus complexul fond tradiţional privitor la măr, principiu valabil şi în cazul interpetării simbolicii stîlpilor de casă cu « mere ». „La români — scrie Petru Caraman — dintre toţi pomii fructiferi, mărul se bucură de cel mai mare prestigiu. Am putea afirma chiar că la noi, în popor, există un adevărat cult al mărului. Nici un arbore nu e cîntat, desigur, aşa de mult şi aşa de frumos în poezia populară română ca el. Ne gîndim mai ales la chipul cum îl cîntă colindele..." [15]. Din păcate, remarcabilele preocupări pentru merii fabuloşi ai colindelor sau basmelor noastre nu au fuzionat semnificativ cu cercetarea *reprezentărilor plastice* ale mărului mitic autohton, cum s-ar putea pretinde.

Dar arborele vieţii, cu esenţiala sa carieră de măr sacru — carieră ce interesează îndeaproape clarificarea hieroplasticii stîlpilor de casă —

[13] *Ibidem*, p. 33.

[14] Cf. Paul Petrescu, *Motive decorative celebre*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971, cap. *Pomul vieţii*.

[15] Petru Caraman, *Studii de folclor*, II, Bucureşti, Ed. Minerva 1988, p. 267 — 268.

https://biblioteca-digitala.ro

îi are în ascendența sa pe ceilalți : arborele de sprijin al bolții și arborele cosmic, sumativ al universului. Întrebarea care trebuie pusă este dacă — și cît — cultul și imaginația generate sub zodia mărului aparțin și planului lor, marcîndu-le întruchiparea mitică inteligibilă. Sondînd în timp pînă dincolo de influența creștină asupra folclorului — și care a propus unele conjugări ale tradiției locale a pomului vieții cu aceea a pomului biblic, paradisiac, încărcat de rod etern — Traian Herseni formulează ipoteza că străvechea dendrolatrie autohtonă îmbina, din vremi imemoriale, cultul bradului (notoriu în etnologie) cu un cult comparabil al mărului : „Convingerea noastră intimă — formată după cercetări îndelungate — este [...] că la noi a existat un cult vechi al mărului, pe alt principiu decît al bradului, sau pe un principiu asemănător, nu știm, dar care merită să fie cercetate mai de aproape, pe măsură ce se vor culege materiale suficiente de teren"[16]. Cert lucru, textele folclorice înfățișează mărul sacralizat în toate marile postùri mitosofice în care apare și bradul (ca arbore ceresc sau ca arbore cosmic), concurîndu-l parcă. Numai că în etnologie se consideră uneori că asemenea texte — care vorbesc despre „un măr mare-nflorit/cu vîrful pînă la ceri/cu poalele jos pe mări" — nu ar fi decît rezultatul unei substituiri tîrzii a bradului prin măr. „La protoromâni și români arborele cosmic se prezintă pe plan paleofolcloric și folcloric înfățișat cînd sub formă de brad, cînd de măr. Figurarea arborelui cosmic sub formă de brad e mai frecventă și mai arhaică decît aceea sub formă de măr" [17], deși se admite că mărul cosmic acoperea lumea încă în viziunea strămoșilor traci ai europenilor. Sînt și autori care cred, invers, că bradul ar fi preluat istoricește unele prerogative ale mărului miraculos [18] —, așadar asistăm în etnologie la un fel de dispută brad *vs.* măr (reeditare a certei lemnelor în codru !), predominantă fiind, pe ansamblu, o anume favorizare a bradului. În paginile ultimei și laborioasei *Mitologii române* apărute la noi [19], condiția mitică a mărului socotim, astfel, că rămîne — fie și fără premeditarea autorului — undeva în umbră, acoperită prea mult de sublinierea superbiei bradului cosmic. Studiul de față este din premise refractar oricărei poziții etnologice care ar întreține sentimentul vreunei uzurpări istorice a bradului de către măr, sau invers ,ori al unei nefericite substituiri brad→măr privită ca derogare—degradare de la puritatea mitului originar. În definitiv, față cu cariera de mii de ani a unui substituent al bradului cosmic, nu putem spune decît că mărul *a cîștigat*, cu calitățile sale proprii, dreptul de partener într-o competiție a simbolizării arboricole a lumii. Mitologiei românești nu-i este proprie o discordie măr—brad, ci compatibilitatea și complementaritatea simbolizată a lor. Bradul și mărul sînt „versiuni" ce reiterează, fiecare cu nunața sa, același eres funcțional al protoculturii.

Așadar, nu numai pomul vieții, ci însuși arborele cosmic, cu semnificația sa de reprezentare totalizantă a lumii, este în drept să fie (cînd vrea să fie) măr fabulos ; implicit, exegeza domesticilor stîlpi cu

[16] Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*. Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977 p. 197.

[17] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 43.

[18] Dumitru Bălăeț, *Regăsirea continuă*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1986, p. 110.

[19] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București Ed. Academiei, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro

« mere » cîştigă dreptul referirii fără restricţii, dacă decodarea o cere, la o autohtonă *imago mundi*, sub forma mărului cosmic.

În privinţa promovării prioritare, uneori, a bradului ca arbore cosmic ori coloană a cerului, se impune să discutăm două argumente care ţintesc parcă să minimalizeze vocaţia mărului pentru asemenea prestigioase postùri simbolice. Primul argument opune coroana mereu verde a bradului, aptă să conoteze veşnicia, celei cu frunze căzătoare a mărului. Dar dacă, extrapolînd, ar fi să obiectăm în acest spirit şi pomului vieţii, intrăm în contradicţie logică: pentru umanitatea spaţiului european, cel puţin, pomul celest al eternităţii — tocmai el — este prin excelenţă (sau măcar tot atît de bine) măr, şi nu brad. Şi nu putem lăsa corijentă cultura arhaică pentru faptul de a fi optat astfel încă din *timpul acela* plin al ei. Transformarea mărului, printr-o schemă de comportament mitizant, în plantă eternă, în pofida faptului că nu este „veşnic" verde, tocmai acest tip de metamorfozare e în măsură să confere pomului vieţii un spor expresiv: ca măr, pomul vieţii devine implicit un simbol compensativ şi consolator; proiectat în transcendenţă el nu-şi mai scutură frunza, aşa cum şi perisabila fiinţă terestră devine nemuritoare. Al doilea argument este al conformaţiei coroanei, optîndu-se iarăşi, pentru tipul de coroană a bradului, ca perfect adecvată unei vizualizări a copacului cosmic: „în simbolul mitic al bradului [...] rezidă *întreaga forţă plastică* (s.n. — I.P.) a *arhetipului arborigen al coloanei cerului*" [20]. Or, tocmai sub acest aspect se clarifică ceea ce am numit complementaritatea măr—brad, funciară — credem noi — în figurarea dendromorfică a cosmosului. „Întreaga forţă plastică expresivă" aparţine abia acestei complementarităţi, adică tandemului brad—măr. Elansata siluetă a bradului, grafizată de regulă ca o săgeată, este de neegalat în sugerarea unui ax vegetal ce ar străbate etajele spaţiului, a unui urcător „drum în cer". Dar, într-o atare vizualizare a cosmologiei mito-botanice, ceva rămîne doar subînţeles: bradul nu are şi puterea ideoplastică de a figura sfera sau sferele celestului înscrise pe trunchiul său supralumesc. Completivă, silueta vegetală a mărului vine tocmai cu o asemenea potenţă ideoplastică, graţie sfericităţii coroanei sale, ca şi a fructelor, deopotrivă elemente evocatoare în folclor ale zonei de *dincolo* şi ale astrelor. Modul caracteristic de stilizare minimalistă a mărului ca pom constă, se ştie, în desenarea unui cerc în vîrful unei mici linii verticale — semn rămas din vechime şi ca o ideogramă a coloanei cerului —, dar ne pare tendenţioasă decodarea acestui semn ca reprezentînd şi el tot bradul mitic. Cel mult, poate fi ideograma unui brad cu fruct de măr în vîrf — plauzibilă sintaxă expresivă, dacă ne gîndim la prezenţa efectivă, materială, pînă azi a unei asemenea combinatorici în recuzita riturilor noastre de trecere. Concluziv, s-ar zice că gîndirea mito-botanică s-a folosit consecutiv de cîte o componentă a tandemului brad—măr pentru a putea descrie complet viziunea sa asupra universului, printr-un paradox mental nu mai puţin admisibil şi admirabil decît al fizicii moderne, cu celebra ei teorie corpuscular-ondulatorie a luminii.

[20] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, p. 200.

https://biblioteca-digitala.ro

## «Le pilier à pommes». Entre l'approche ethnographique et celle ethnologique

*(Résumé)*

L'étude represente une partie des résultats préliminaires d'une recherche en cours de réalisation, intitulée « Essai dans la symbolistique des piliers des maisons autochtones » et projetée de recevoir sa finalité dans un volume à part, richement illustré. L'orientation de la recherche énoncée par le titre ci-présent nous oblige à affirmer que, dans ce domaine, la littérature de spécialité se montre tout à fait insuffisante. Les pages qui suivent veulent contenir justement une sorte de digression destinée à synthétiser cette sorte de données et à retenir l'optique qui y est manifestée. Pour des considérations de méthode, l'auteur s'arrête plutôt sur le pilier orné de « pommes » considéré comme représentatif pour l'espace ethnique roumain, en analysant les manières dans lesquelles on a parlé (ou on n'a pas parlé) de lui, tant dans une perspective ethnographique qu'ethnologique. Mais deux observations de principe doivent être ajoutées à celles déjà formulées : 1. l'attitude de se complaire dans une vision simpliste-esthétisante, disposée à retenir d'une façon invariable la fonction *décorative* de la glyptique autochtone du bois, en négligeant le sémantisme symbolique profond du pilier avec des « pommes », tout comme celui de la variété totale des colones traditionnelles de la maison ; 2. l'attitude de négliger la continuité entre la colonne avec des « pommes », d'une part, et l'arbre cosmique — la colonne du ciel — l'arbre de la vie, d'autre part, en perdant, de cette sorte, la clef décisive dans la décodation du sémantisme plastique des piliers de la maison.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# DIMENSIUNEA SACRĂ A PORTULUI POPULAR DE SĂRBĂTOARE

LIA MARIA STOICA

Starea de sacralitate, ca și cea profană constituie două situații existențiale în care omul s-a găsit de-a lungul istoriei sale. Caracterele specifice ale experienței religioase sînt datorate variațiilor și diferențelor produse de istorie, deoarece comportamentul uman este un produs al istoriei. Diferențele de experiență sînt condiționate de diferențele de economie, de cultură, de organizare socială, deci de istorie. Însă modul de manifestare al omului este același, cel al lui *homo religiosus*.

Omul percepe sacrul pentru că se manifestă ca ceva cu totul diferit de profan, ca o realitate de alt ordin decît cea „naturală". Mircea Eliade folosește termenul „hierophanie". În sensul său etimologic [1] — manifestarea sacrului, a unei realități care nu aparține lumii naturale. Această manifestare are aceeași esență indiferent dacă se poate produce într-o piatră sau arbore sau în încarnarea unei divinități. Ceea ce înseamnă că pentru cei ce au o experiență religioasă întreaga natură se poate revela ca sacralitate cosmică. Cosmosul la rîndul său poate deveni o hierofanie.

Omul religios se străduiește să se mențină cît mai mult timp posibil într-un univers sacru, în intimitatea obiectelor sacre — sacrul echivalînd cu puterea. Puterea sacră înseamnă totodată realitate, perenitate și eficacitate.

Pentru acest om, aparținînd societăților arhaice, lumea există pentru că a fost creată de către zei. Această lume nu este nici mută, nici opacă, ci are un scop, o semnificație. Cosmosul trăiește și vorbește. Viața cosmosului a fost creată de divinități și divinitățile se arată oamenilor prin intermediul vieții cosmice. Din această cauză, începînd cu un anumit stadiu de cultură, omul se consideră un microcosmos. El face parte din creația divinităților, regăsește în el însuși sensurile pe care le recunoaște în cosmos. Viața sa este aidoma vieții cosmice — operă divină — care este imaginea exemplară a existenței umane. Această similitudine este pentru el experiență trăită. Deci viața sa posedă o dimensiune în plus, este în același timp și cosmică, avînd o structură transumană. În același timp modelul de existență spre care aspiră este în planul transuman revelat de către mituri. Simbolismul cosmic adaugă o valoare nouă unui obiect sau unei acțiuni, fără a prejudicia valorile proprii și imediate.

[1] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 15.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 121—126

https://biblioteca-digitala.ro

Deci omul societăţii arhaice consideră întreaga sa viaţă susceptibilă de a fi sanctificată. Aceasta are drept rezultat faptul că el trăieşte pe un plan dublu : o viaţă umană şi o viaţă transumană, cea a cosmosului sau a divinităţilor. La baza acestei situaţii stă credinţa că într-un trecut extrem de îndepărtat (denumit de Mircea Eliade *illus tempus*) [2], toate organele şi experienţele fiziologice ale omului, toate gesturile au avut o semnificaţie religioasă. Deci totalitatea comportamentelor umane au fost iniţiate de către divinităţi sau de către eroi civilizatori care *in illo tempore* au fondat diferitele munci, felul de a se alimenta, de a procrea, de a se exterioriza, de a se îmbrăca, de a-şi face locuinţa, jocul, totul, absolut totul, pînă la cele mai mici gesturi şi detalii.

Această sinonimie antropocosmică ne ajută la decodarea unei diversităţi de situaţii, de la alimentaţie pînă la uniunea sexuală, demonstrîndu-ne pînă la ce grad de rafinament „mistic" poate ajunge sacralizarea organelor sau a vieţii fiziologice, fapt amplu atestat la toate nivelele arhaice ale culturii.

Experienţa umană este susceptibilă de a fi transfigurată, trăită pe planul transuman, într-un cosmos deschis, ceea ce înseamnă că omul poate fi în comunicare cu divinităţile, că participă la sanctificarea lumii. El aspiră să se situeze în „centrul Lumii" [3], unde are posibilitatea de a comunica cu divinităţile. Locuinţa ca şi corpul sînt nişte microcosmosuri. Sinonimia casă—corp—Cosmos se impune. Corpul, ca şi cosmosul, este un sistem de condiţionări impuse.

Asumîndu-şi situaţia exemplară pentru care este într-un fel predestinat, omul se cosmicizează; el reproduce pe scară umană sistemul de condiţionări reciproce şi de ritmuri care caracterizează şi constituie o lume care defineşte întregul univers.

Simbolismele arhaice exprimă situaţii religioase primordiale, care pot să-şi modifice valoarea îmbogăţindu-se cu semnificaţii noi prin integrarea în sisteme de gîndire din ce în ce mai articulate. Orice situaţie legală şi permanentă implică inserarea într-un cosmos, într-un univers perfect organizat, care imită modelul exemplar, creaţia. Dar fiecare cosmos, după modul său de alcătuire îşi instituie o deschidere — ceea ce înseamnă ruptura ontologică şi transcendentă — indiferent de expresia aleasă de diferite culturi.

Deci cu tot numărul mare de forme istorico-religioase, omul religios şi-a asumat un mod specific de conştiinţă, care este întotdeauna uşor de recunoscut. Indiferent de contextul istoric, el crede într-o realitate absolută, sacrul, care transcede această lume dar care se manifestă, o sanctifică şi o face reală. Crede că viaţa are o origine sacră şi că existenţa umană îşi actualizează toate posibilităţile în măsura în care este religioasă. Divinităţile au creat lumea şi omul, eroii civilizatori au terminat creaţia şi istoria tuturor acestor opere divine şi semidivine este conservată în mituri. Reactualizînd istoria sacră, imitînd comportamentul divin, omul se aşază lîngă divinităţi, adică în real şi în semnificativ.

Omul, conchide Mircea Eliade, oricît ar fi de liber, este în mod ireductibil supus intenţiilor sale arhetipale, create în momentul în care

[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem* p. 21 — 60.

https://biblioteca-digitala.ro

a luat cunoştinţă de situaţia sa în cosmos. Absolutul nu poate fi extirpat, el se poate numai degrada.

Nenumărate obiceiuri studiate astăzi îşi păstrează originile şi trecutul istoric în zona enigmelor. Modificări de esenţă la nivelul structurii semantice şi al expresiei formale a suferit şi obiceiul care stă în atenţia noastră, Călușul.

Obiceiul Călușului poate fi cercetat urmînd succesiunea secvenţelor importante: perioada de pregătire a jocului care ţine de la Paşti la Rusalii, cînd se aleg jucătorii, se învaţă jocurile; înfrăţirea jucătorilor sau legarea lor într-un grup care trece din planul profan în cel sacral, ei primind puteri care îi fac imuni la forţele distrugătoare ale ielelor; jocul propriu-zis în curţile satului, cu acţiune de propiţiere, protecţie şi vindecare atît pentru întreaga comunitate, cît şi pentru fiecare membru al ei în parte, la aceasta contribuind şi întrecerile între cete; desfacerea îi aduce pe actanţi în planul profan, sînt anulate interdicţiile pe care le-au respectat în perioada practicării obiceiului şi fiecare pleacă în altă direcţie, fără a privi înapoi.

Mentalitatea tradiţională investeşte jocul Călușului cu o pluralitate de semnificaţii. Călușul constă din ritualuri de fertilitate, vindecare, profilaxie, iniţiere, cult al morţilor, care s-au suprapus de-a lungul secolelor, stabilind o legătură între om şi lumea supranaturală. Pentru aceasta, prin diferite acte magice, ca şi prin *vestimentaţia specială*, practicanţii sînt trecuţi din sfera profană în cea sacră, sînt investiţi cu puteri supranaturale.

Stabilirea comunicării cu lumea transumană este facilitată de caracterul sincretic al jocului: dansul, muzica, mimica, spectaculozitatea şi *îmbrăcămintea* care trebuie să respecte anumite canoane. De asemenea, obligativitatea respectării anumitor legi, a unor tabuuri pentru o perioadă de timp, separă grupul jucătorilor de ceilalţi locuitori ai satului, constituindu-l ca o fracţiune cu caracter ezoteric.

Acest grup, prin puterile speciale pe care le primea, putea vindeca copiii de diferite boli, îi ferea pe cei prezenţi de maladiile care ar fi putut surveni, mărea puterea de procreaţie a femeilor, ocrotea colectivitatea de acţiunile malefice ale morţilor, stabilind un *statu quo* între săteni şi lumea supranaturală.

În structura obiceiului se împletesc elemente ce îi conferă o unitate ce converge spre instaurarea sacrului.

Dintre acestea elementul temporal are perenitate, Călușul practicîndu-se 7, 9 sau 11 zile de la Rusalii, totdeauna pînă la apusul soarelui, timp sacru reeditat de la origini.

Spaţiul este şi el cel care este înzestrat în tradiţia populară cu puteri speciale, spaţiu curat, „nespurcat". Astfel, constituirea cetei se face la marginea pădurii, la răscruci, între hotare, pe malul unei ape etc. Desfăşurarea ceremonialului în curţile oamenilor şi/sau în mijlocul satului conferă jocului caracterul de protecţie a întregii populaţii, şi individuală, a fiecăruia. Faptul că se joacă în cerc, trimite la virtuţile sacre ale cercului magic. Cei prezenţi se prind în horă, călușarii (care au şi anumite obiecte cu puteri benigne ca sarea, lîna, pelinul, usturoiul) sar peste cei bolnavi sau peste copiii mici.

Jucătorii, aleşi după criterii speciale, sînt în număr magic 7 sau 9 şi se constituie într-un grup cu caracter închis, în are există ierarhii

https://biblioteca-digitala.ro

bine determinate prin funcţiile ce le obţin. „Vătaful" are puterea supremă, el este trezorierul textelor magice şi cunoscătorul conţinutului acţiunilor, al căror secret îl păstrează cu străşnicie şi îl transmite în condiţii speciale. El este urmat de „ajutorul de vătaf", „mutul", care poartă mască şi provoacă rîsul prin diferite acţiuni comice, „stegarul" şi „muzicantul".

Însă cel mai important element de sacralizare, de transpunere a actanţilor *in illo tempore* ni se pare a fi *vestimentaţia*. Avansăm această idee bazîndu-ne pe două aspecte:

1. Costumul tuturor căluşarilor din ceată este identic, el depersonalizează participanţii, are rolul unui travesti, care ştergînd natura umană profană, caracterizată prin individualitate, proiectează grupul ritual în planul sacru. Prin pierderea personalităţii, fiecare jucător, lipsit de caracterul uman, se constituie într-o materializare a unei categorii arhetipale („călușarul", „mutul", „vătaful", „stegarul"). Pentru a fi mai expliciţi dăm cîteva exemplificări şi din ceremonialul nunţii: „mire", „mireasă", „nănaş", „socru mare", „socru mic" etc.

Costumul călușarilor este *portul popular de sărbătoare*. În general — arată Mihai Pop [4] — , ei poartă o pălărie cu boruri largi, frumos împodobită cu mărgele multicolore şi cu panglici. Au mijlocul încins cu bete şi pe piept au bete încinse în diagonală. De obicei poartă la brîu batiste frumos brodate. La picioare, sub genunchi şi la gleznă au canafuri, iar mai nou un fel de moletiere înflorate, lucrate în casă, şi zurgălăi. Opincile călușarilor au „pinteni", adică plăci de metal fixate lateral pe partea exterioară, care sună în timpul jocului, marcînd, împreună cu clopoţeii, ritmul. Masca mutului este grotescă, făcută din cîrpă sau din piele, iar costumul lui, în două culori, seamănă cu costumul arlechinului.

Costumaţia specială include accesorii cu rol ritual: un bici din care plesneşte vătaful sau mutul, un cap de iepure sau de cal pus în mînerul unei bîte, diferite vegetale folosite şi în medicina populară — usturoi, pelin, leuştean —, obiecte folosite în magie — cuţite, bani — etc. Steagul, constituit dintr-o prăjină în capul căreia se leagă o năframă, are o importanţă aparte, dovadă fiind faptul că este făcut urmînd un ceremonial special, înainte ca jucătorii să depună jurămîntul că vor urma cu rigoare normele obiceiului, altfel fiind pasibili de pedepse grave. Steagul trebuie ţinut tot timpul practicării ceremonialului în picioare, el nu are voie să fie lăsat lungit pe pămînt.

2. Cele expuse sînt întărite de existenţa „mutului", la care anihilarea personalităţii merge mai departe (el poartă mască), devenind astfel doar suportul prin care o divinitate se manifestă.

Masca „mutului" este o teofanie, este o apariţie concretă a unei divinităţi care astfel se poate materializa şi manifesta. Însuşi omul ce poartă mască este suportul acestei apariţii, deoarece spiritului ia totul în posesie. Individul îşi pierde complet identitatea, iar zeul acţionează prin el. Tot timpul cît durează prezenţa divină, mascatul, „mutul", se află în lumea sacrului. Nu omul este cel ce vrea să pară un zeu, ci un zeu se face vizibil prin chipul omului care îşi pierde chiar şi graiul, devine „mut".

[4] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, 1976, p. 92.

https://biblioteca-digitala.ro

Mascatul, subjugat de puterea divinității pe care o reprezintă, prizonier al acestei forme supraumane, acționează ca un agent însărcinat cu o misiune sacră. „Eul" lui, devenit o parte dintr-o lume superioară, este reprimat și efectul magic al acestei transformări devine, datorită extazului puterii, muzicii, dansului, un eveniment religios tulburător.

Se întrevede atunci posibilitatea de a repeta actul creației cu ocazia fiecărei sărbători.

Starea de sacralitate este provocată și menținută și prin norme și tabuuri ce sînt cunoscute și în mod obligatoriu respectate de actanți, legi și interdicții ce se dezvăluie numai participanților, conferindu-le calitatea de grup inițiatic și secret. Respectarea jurămîntului de supunere, legarea în ceată pe un timp determinat, păstrarea secretului în legătură cu scopul magic al acțiunilor, respectarea castității în perioada jocului sînt unele dintre ele.

O normă specială, de o deosebită importanță, o constituie *păstrarea costumației*, neschimbată în tot timpul ceremonialului.

De asemeni, o categorie de norme păstrează echilibrul raportului dintre jucători și forțele supranaturale, unele dintre ele (ielele) fiind deosebit de agresive. Călcarea acestor interdicții declanșează pedepsele care constau fie din alungarea participantului din grup, fie din destrămarea imunității, el putîndu-se îmbolnăvi („pocit de zîne") sau chiar muri.

Ieșirea din planul sacru și integrarea în planul profan se face prin dezlegarea de jurămînt, ceea ce duce la risipirea grupului, membrii lui reluîndu-și statutul social, uman, dinainte de celebrarea obiceiului. Acest lucru se petrece ca o reprezentație teatrală: este lăsat steagul să cadă pe pămînt, călușarii fug în direcții diferite, fără a se uita înapoi, iar cînd se reîntîlnesc pe uliți mimează o necunoaștere a perioadei pe care au petrecut-o împreună strîns uniți, salutîndu-se cu detașare și nevorbind nimic despre Căluș.

Am ales pentru a analiza *funcția sacră a portului popular de sărbătoare* — unul dintre elementele principale care îi conferă omului dimensiunea sacrală, element legat într-o structură unitară, determinată și organizată prin tradiție — jocul Călușului, pentru că este unul dintre cele mai vechi obiceiuri rituale ale poporului român. Atestat în sec. XVIII[5] aproape pe întreg teritoriul țării, el și-a restrîns cu timpul aria de existență, trăind încă, în forme ce denotă stadii diferite de evoluție, în sudul țării și în special în Cîmpia Română.

Deși omul modern, areligios, s-a constituit prin opoziție față de predecesorii săi, căutînd să se „golească" de orice urmă religioasă și de orice semnificație transumană, și se autoformează și se apreciază în măsura în care se eliberează de „superstițiile" străvechi, el păstrează, contra voinței sale, urme ale comportamentului omului religios, pentru că orice

[5] Franz Iosef Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens...*, Wien, 1781, tom II, p. 405 — 414; T. Frîncu, G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni*, București, 1888, p. 130 — 133; R. Vuia, *Originea jocului de călușari*, în „Dacoromania" II (1921 — 1922), p. 215 — 254; G. Petruțiu, *O ceată de călușari din Cîmpia Transilvaniei*, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei 1963 — 1970*, Cluj, 1971; M. Pop, *Considerații etnografice și medicale asupra călușului*, Slatina, 1969; *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, p. 94 — 103.

https://biblioteca-digitala.ro

ar face este un moştenitor al acestuia. Nu îşi poate şterge trecutul pentru că este produsul acestuia.

Pentru a crea o lume a lui, omul actual a desacralizat lumea strămoşilor lui, s-a opus comportamentului acestora, însă nu s-a putut debarasa complet de acest comportament, pe care încă îl simte sub o formă sau alta, gata să se reactualizeze în străfundurile sale.

Omul modern se comportă încă religios şi nu e vorba de superstiţiile sau tabuurile care au toate o structură magico-religioasă, ci el posedă încă o întreagă mitologie camuflată şi diverse ritualuri degradate. De exemplu, acţiunile provocate de sărbătorirea Anului Nou au structura unui ritual de reînnoire. Acelaşi lucru poate fi constatat la ceremonialurile care le provoacă o căsătorie, naşterea unui copil, moartea. În toate acestea se poate discerne un comportament religios camuflat sau degenerat, pentru că omul areligios nu-şi poate nega propria istorie.

## La dimension sacrée du costume populaire de fête

(*Résumé*)

Partant de l'idée que tant l'état de sacralité que l'état profane sont deux modalités d'exister, l'auteur montre que l'homme religieux s'efforce de se maintenir le plus possible dans un univers sacré, le sacré étant l'équivalent du pouvoir.

Pour analyser la fonction sacrée du costume populaire de fête, la recherche a été effectuée sur le *Căluş*, l'une des plus anciennes danses rituelles du peuple roumain.

L'auteur arrive à la conclusion que tous les membres de l'association portent un costume identique, ce qui « dépersonnalise » les participants et joue un rôle dissimulateur, effaçant la nature humaine profane caractérisée par l'individualité et projetant ainsi le groupe rituel dans le plan sacré. Cette opinion est raffermie par l'existence du « muet » chez lequel l'annihilisation de la personnalité va encore plus loin car, portant un masque, il devient le support par lequel une divinité se matérialise et se manifeste.

https://biblioteca-digitala.ro

# VIAȚA COTIDIANĂ TRADIȚIONALĂ

## — Repere în timp —

OFELIA VĂDUVA

Orientări teoretice în antropologia contemporană pledează în favoarea studierii și înțelegerii globale, totale, a vieții grupurilor umane, pentru o mai corectă definire și autodefinire a lor și o mai nuanțată conturare a identității lor culturale.

În sfera de interes a noii orientări, un rol de seamă revine dimensiunii istorice a cercetării, pentru evidențierea legăturilor inseparabile între prezent și trecut. Dar, conform viziunii moderne, istoricii și antropologii nu își propun doar înțelegerea modalităților în care trecutul a creat prezentul, ci și căile prin care prezentul creează trecutul, mai exact modul în care este retrăit, însușit, rememorat, inventat trecutul în viața de zi cu zi a oamenilor, felul în care este el folosit în compunerea unei identități etnice [1].

Încă din anii ce au urmat celui de al II-lea război mondial, antropologii europeni și-au reorientat studiile spre un dialog al trecutului cu prezentul pentru cunoașterea și explicarea lor mai profundă. Drept urmare, „istoria și schimbarea socială au devenit din nou centrale în cercetările antropologice" [2], fiind contestată excluderea istoriei din antropologie. A fost criticat, din acest punct de vedere, difuzionismul, dar mai ales funcționalismul și iluștrii săi reprezentanți — B. Malinowski și A. Radcliffe-Brown. Pentru motive similare, mai apoi a fost criticat și structuralismul și viziunea lipsită de dinamism a lui Claude Lévy-Strauss.

Curentul de opinie s-a concretizat, cu precădere, în anii 50 — 60 prin contribuția de seamă a antropologului englez E. Evans-Pritchard. Concepția sa științifică conform căreia „Antropologii nu mai pot ignora istoria" [3], iar înțelegerea prezentului se desăvîrșește prin studierea trecutului, a atras un număr mare de adepți.

---

[1] Legătura între istorie și antropologie a fost tema unor reuniuni științifice ce s-au organizat în ultimele decenii. Dintre ele amintim conferințele anuale ale Asociației Antropologilor Sociali din Anglia (A.S.A.) — din anul 1968 (cu tema *Istorie și antropologie socială*) și din anul 1987 (cu tema *Istorie și etnicitate*). Această ultimă temă este o reluare a aceleia dezbătute în seminariile săptămînale organizate la Oxford de antropologul Edwin Ardener între anii 1970 și 1987. Raportul între istorie și antropologie sau *antropologia istorică* au fost, de asemenea, teme dezbătute în cadrul unor mese rotunde — la al II-lea Colocviu Internațional de Istorie organizat de Centrul de Studii Neoelenice, la Atena în 1983, sau la Congresul de Istorie de la Stuttgart, 1985.

[2] Edmund Leach, *Tribal Ethnography : past, present, future*, în vol. *History and Ethnicity*, Routledge, London and New York, 1989, p. 37.

[3] E. Evans-Pritchard, *Social Antropology : past and present*, în *Essays in Social Anthropology*, London, Faber and Faber, 1962, p. 21.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 127—137

https://biblioteca-digitala.ro

Studiile lor (mă refer de ex. la Edwin Ardner, Edmund Leach) au drept bază teoretică legitimarea pe care istoria (de preferință cea lungă, prestigioasă, verificabilă) o dă grupurilor moderne în înțelegerea „de sine" [4] și a imaginii „celuilalt", mai ales prin efortul de percepere a vieții cotidiene a oamenilor din orașe și sate, în diferite momente ale timpului istoric, viață care există dincolo de istoria evenimențială, dincolo de fapte și date, și pe care istoria pozitivistă nu a luat-o, în genere, în considerare.

În etnologia franceză, noua viziune de refacere globală a vieții prin studierea realităților cotidiene pe diferite nivele temporale are rădăcini anterioare războiului. Ea s-a conturat inițial prin orientarea pe care au imprimat-o Lucien Febvre și Marc Bloch cercetărilor grupului de la revista „Annales". Ei sînt considerați creatori de școală [5], polarizînd în jurul lor numeroși adepți ai „istoriei totale" a unei regiuni, într-o anumită perioadă, prin studierea tuturor aspectelor ce pot compune o imagine coerentă a vieții oamenilor.

Plecînd de la ideea că „dincolo de evenimente se află gîndire, sensibilitate, comportament uman care aparțin momentului, dar și profunzimilor" [6], lucrările grupului din jurul revistei „Annales" sînt ilustrări ale noii orientări în care istoria, alături de etnologie (și alte științe umaniste), servește acelorași încercări de reconstituire a unei societăți percepute ca un tot [7].

Cel care a dat strălucire acestei noi viziuni în științele umaniste — de refacere globală a trecutului, pentru o mai bună înțelegere a prezentului —, a fost F. Braudel, ale cărui sinteze au o precumpănitoare semnificație înnoitoare prin atenția ce o acordă vieții cotidiene a oamenilor.

Lucrările sale [8] au trasat direcții inedite în cercetarea fenomenelor de cultură și civilizație, în înțelegerea identității și alterității grupurilor studiate prin cunoașterea trecutului vieții lor în ansamblul ei. Înțelegînd societatea ca un întreg, el își oprește atenția asupra activităților prozaice ale oamenilor, considerate pînă la el nerelevante, între care hrana cotidiană ocupă un loc important. Braudel încearcă, pe bază de documente, să stabilească elementele ei componente, sursele de aprovizionare, aportul nutritiv, reușind, prin acest demers, să completeze tabloul vieții oamenilor din lumea ce o studiază.

Dar în noua viziune științifică, viața omului nu este legată doar de realitățile palpabile ci și de imagini și, mai ales, de imagini mentale ale unor fapte cotidiene.

---

[4] Malcolm Chapman, Maryon McDonald and Elisabeth Tonkin, *Introduction*, în vol. *History and Ethnicity*, p. 8.

[5] Peter Burke, *French historians and their cultural identities*, în vol. *History and Ethnicity*, p. 157.

[6] Alexandru Duțu, *Fernand Braudel și noua concepție despre istorie*, în F. Braudel, *Mediterana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*, București, Ed. Meridiane, 1985, p. 27.

[7] Dintre cercetătorii grupați în jurul revistei „Annales" amintim pe Jacques Le Goff, Jean Delumeau, Robert Mandrou, Alphonse Dupont, Michel Vovelle.

[8] *Histoire et sciences sociales : la long durée*, în *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969 ; *Civilisation materielle et capitalisme*, Paris, Libr. Armand Colin, 1967 ; *L'identité de la France*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro

În studierea imaginarului medieval, lui Jacques Le Goff nu-i scapă, de exemplu, importanța codului alimentar (ca și a celui vestimentar). „Vizibilul se putea exprima foarte bine prin intermediul lor" [9], afirmă Le Goff, remarcînd eficacitatea celor două secvențe de viață cotidiană (coduri pe care își propune să le descifreze) în stabilirea statutului social și în sistemul de valori al timpului.

Accentul deosebit pe care noua perspectivă de studiere globală, totală îl pune pe reconstituirea vieții cotidiene a oamenilor, pe această „istorie anonimă, profundă și adesea tăcută", este justificat prin forța acesteia de conservare peste timp a permanențelor, forță pe care Braudel a intuit-o și evidențiat-o atît de bine. Ea se exprimă în forme complexe în hrana de zi cu zi a oamenilor, în locuință și vestimentație, domenii în care schimbările sînt mai lente, încadrîndu-se în noua concepție a timpului istoric — „durata lungă".

În acest context, modul de alimentație este perceput ca fir de legătură între experiența trecutului și realitatea actuală, între viața simplă, preocupările mărunte ale oamenilor în diferite epoci și cele prezente, cu puterea de a transmite ceea ce este durabil în viața lor, făcînd posibilă explicarea prezentului prin trecut și a trecutului prin prezent.

Reconstituirea sistemului alimentar (procurarea, prepararea, consumarea hranei, norme, obiceiuri, credințe) în diferite stadii temporale, decuparea acelor secvențe utile recompunerii vieții cotidiene implică studii istorice profunde și complexe, dar și cunoașterea etnologică a realității. Sistemul alimentar este rezultat al interdependenței între necesitatea omului de a se hrăni și mediu (natural, socioeconomic, cultural), deci între servituțile exigențelor biologice și multiplele condiționări ale mediului înconjurător, la care se adaugă numeroasele semnificații pe care omul modelat cultural le acordă împlinirii acestei necesități elementare. Studierea hranei în trecutul românesc își dezvăluie dificultățile cu cît cobori mai adînc în timp. Documentele vorbesc foarte puțin despre acest aspect, considerat fără importanță, și desprinderea informațiilor este dificilă. Totodată, nu trebuie pierdut din vedere faptul că fiecare epocă aduce elemente noi (și nu e vorba numai de materii prime), fiecare generație adaugă un plus de experiență, fiecare familie receptează în mod personal elementele moștenite sau pe cele inovatoare. Detașarea unor repere în timp din această realitate complexă, repere ce ar putea fi considerate semnificative pentru reconstruirea vieții cotidiene [10], este facilitată prin metoda proiectării realității prezente în trecut. Pentru deslușirea aspectelor mărunte, neînsemnate ale vieții oamenilor în diferite epoci istorice, cunoașterea etnologică a realității actuale (și din trecutul apropiat) și abordarea problemelor pornind din prezent spre trecut oferă posibilitatea surprinderii unor aspecte aparent îngropate definitiv în negura istoriei.

Abordînd problemele alimentației din această perspectivă, deci luînd ca reper principal realitatea prezentului, putem releva permanența unei structuri de bază unitare a hranei, a unei „matrici" străvechi,

[9] Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, București, Ed. Meridiane, 1991, p. 255.

[10] Vl. Diculescu, *Viața cotidiană a Țării Românești în documente*, Cluj, Ed. Dacia, 1970; Stefan Lemny, *Sensibilitate și istorie în sec. XVIII românesc* (cap. *Crîmpeie din existența cotidiană*), București, Ed. Meridiane, 1990.



https://biblioteca-digitala.ro

care în timp a suferit adaosuri sau renunţări temporare sau definitive. Ea poate fi considerată capătul acelui fir ce realizează racordul între trecut şi prezent, între prezent şi trecut, necesar pătrunderii în profunzimile fiecăruia din ele.

Pentru marcarea unor prime elemente utile reconstituirii vieţii cotidiene din cele mai vechi timpuri, remarcăm existenţa acelor reminiscenţe ale străvechiului sistem alimentar ce au rezistat trecerii timpului, ca parte componentă a structurii de bază a hranei. Autori antici [11], ca şi rezultate ale săpăturilor arheologice [12] aduc informaţii privind materii prime şi practici culinare antice, preluate în epoca geto-dacică, şi anume fierturi din carne, din mei şi grîu, la care se adaugă laptele.

P. P. Panaitescu afirmă, referitor la această problemă, că „Meiul împreună cu laptele erau elemente de temelie ale hranei ţărăneşti în Dacia" [13]. Aşadar, cele două ocupaţii principale ale dacilor — cultura plantelor (cu precădere meiul, grîul şi secara) şi creşterea animalelor — furnizează elemente de bază ale hranei, completate fiind cu cele provenite din culesul în natură, pescuit şi viticultură. Aceste elemente alcătuiesc componenţa de bază a hranei pe care o regăsim pînă tîrziu în timp (cu deosebirea că meiul a fost înlocuit cu porumbul).

Contactele multiple cu Imperiul Roman şi, ca urmare, influenţele reciproce între cele două popoare, duc la o anumită diversificare a hranei şi la o rafinare a modului ei de preparare [14]. Pentru reconstituirea vieţii în acea epocă ne sînt deosebit de utile asemănările ce le constatăm între practici actuale şi cele consemnate de istorici privind epoca daco-romană, în prepararea unor produse făinoase (*libum*), a „placentei" romane şi a pîinii [15] sau în denumirea meselor şi plasarea lor în timpul zilei de muncă a unui agricultor [16]. Pentru exemplificare observăm că ţăranul din Gorj [17] ia o *gustare* pe la ora 5 (deci după răsăritul soarelui), la 9 — 10 ia *prînzul*, la 13 — 14 *amiazul* şi seara, la întoarcerea acasă, *cina* (în jurul vetrei pe care se şi prepară hrana). Aceeaşi împărţire a timpului zilei de muncă o regăsim la ţăranul roman, care lua masa de dimineaţă, *ientaculum*, după răsăritul soarelui, după 3 — 4 ore *prandium*, apoi *merenda*, iar seara *cena* (cena se lua în atrium, de asemenea în jurul vetrei familiale, pe care se şi gătea).

[11] *Izvoare privind istoria României*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1964. Referitor la obiceiurile alimentare ale tracilor, sciţilor, geţilor ne-au lăsat informaţii Hellanicos (p. 21), Herodot (p. 29), Hippocrate (p. 81), Xenofon (p. 97), Strabon (p. 243), Columella (p. 395), Pliniu cel Bătrîn (p. 407, 409), Dio Cassius (p. 673), Athenaios (p. 723).

[12] H. Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, Ed. Dacia, 1972; Fl. Mirţu, *Cu privire la alimentaţia geto-dacilor din aşezarea emporium de la Cetăţeni — Muscel*, în „Revista Muzeelor", II, 1965, p. 429 — 430.

[13] P. P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii româneşti*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1969, p. 145.

[14] Athenaios, *Ospăţul înţelepţilor*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978; Plutarch, *Vieţi paralele*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1960.

[15] N. Lascu, *Cum trăiau romanii*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1965, p. 218; P. Grimal, *Civilizaţia romană*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, p. 271.

[16] N. Lascu, *op. cit.*, p. 217; A. S. Wilkins, *Antichitatea romană. Obiceiuri, organizarea societăţii*, Bucureşti, Leon Alcalay, 1909, p. 38.

[17] Cercetări de teren, anii 1970 — 1983.

https://biblioteca-digitala.ro

Privind structura de bază a hranei — *cereale*, *lapte*, *carne* — la care se adaugă *legume* și *zarzavaturi*, ea a rămas, în esență, aceeași, de-a lungul secolelor. Hrana este afectată în perioadele de foamete, frecvente în istoria medievală a poporului român, cînd resursele oferite de cele 2 ocupații principale — cultivarea plantelor și creșterea animalelor — sînt reduse considerabil prin efectul unor calamități naturale sau sociale (secetă, războaie). În aceste condiții, hrana zilnică a oamenilor este marcată de „alimente de necesitate": meiul, mătura, plante din vegetația spontană.

În timp, paralel cu evoluția socioeconomică și culturală, se produc schimbări în alimentație prin introducerea de materii prime noi, dezvoltarea tehnicilor de preparare și a utilajului necesar, schimbări care își pun amprenta asupra vieții cotidiene a oamenilor.

Punctarea acelor repere ce vor să surprindă schimbările s-ar putea opri la secvențele în care pătrunde „noul" în hrana țăranului, care, integrat mai rapid sau mai lent în structura de bază, supraviețuiește pînă în zilele noastre.

Într-o Europă în care consumul de carne scade după 1550, deci a cărei alimentație pînă în secolul XVIII se caracterizează prin consumul preferențial de vegetale [18], țările române se află printre zonele unde acest consum este cel mai bine reprezentat, prin conținutul preponderent cerealier al hranei zilnice, la care se adaugă diferite legume și, în plus, lactate. Utilizarea legumelor în hrană este de veche tradiție la poporul român. De altfel, majoritatea denumirilor de vegetale folosite în hrană sînt latine, dovadă a utilizării lor din cele mai vechi timpuri. Evoluția semantică a cuvîntului românesc *legumă* (lat. *legumen*), care indică, în limbaj popular, orice se adaugă la masă pîinii sau mămăligii, sugerează însemnătatea „ce au avut-o întotdeauna legumele în alimentația poporului român" [19].

Deși cultivarea sistematică a legumelor și zarzavaturilor este practic puțin folosită pînă în veacul al XVII-lea în spațiul carpato-danubian[20], începînd cu acest secol ea capătă o dezvoltare din ce în ce mai mare. Este secolul în care pătrunde la noi specia de fasole pe care o cunoaștem azi (originară din America de Nord), care a înlocuit unele specii inferioare cultivate mai înainte [21]. În secolul următor (XVIII) se introduce, cu multe rezerve la început din partea locuitorilor (care nu voiau să-l cultive), cartoful, ca mai apoi, în secolul XIX, el să devină legumă principală în hrană.

Cele mai profunde implicații în schimbarea modului de alimentație le are, însă, introducerea porumbului (începutul sec. XVII). Generalizarea lui rapidă, înlocuind meiul [22], înseamnă perpetuarea tehnicii fierturi-

[18] F. Braudel, *Structurile cotidianului*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 112.

[19] C. C. Giurăscu, *Formarea poporului român*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1973, p. 98.

[20] P. P. Panaitescu, lucr. cit., p. 42.

[21] C. C. Giurăscu, *Influence of the New World in the Field of Economy*, în *Nouvelles études d'histoire*, vol. V, Bucarest, 1975, p. 272.

[22] D. Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țărei Munteneşti şi a Moldovei*, Bucureşti, Iosef Romanov, 1859, p. 138; Ofelia Văduva, *Cerealele în viața și cultura tradițională a poporului român*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor", nr. 9 — 10, 1979, p. 52 — 58.

https://biblioteca-digitala.ro

lor pînă tîrziu în timp. Datorită acestui aspect, unii cercetători consideră introducerea porumbului ca marcînd un moment de regres în modul de alimentație [23], scăpînd din vedere faptul că tehnica fierturilor, atribut al modului de viață sedentar, legată de vatră și ocupațiile străvechi ale poporului, semnifică puterea de persistență în timp a unor trăsături tradiționale caracteristice alimentației populare.

Porumbul este adoptat cu repeziciune, printre alte motive, datorită faptului că s-a integrat perfect în modelul tradițional al fierturilor din mei — completate din timpuri străvechi de lactate și legume.

Faptul că țăranul român utilizează puțin sau deloc, epoci întregi, grîul (și tehnica panificației) [24] nu se datorează introducerii porumbului, ci pauperizării maselor în condiții socioeconomice nefavorabile, cînd, în mod firesc, acestea apelează la resursele cele mai ieftine. Cum turcii nu cer porumbul, și cum, datorită marii lui productivități, porumbul este accesibil păturilor sărace, desigur el este inclus în hrană, devenind, perioade lungi de timp, baza acesteia.

Procesul de adoptare a porumbului, proces rapid, pornit de jos (de la clasele aservite), poate fi considerat o excepție. În genere, procesul de introducere a unui element nou în consumul alimentar este mai lent și urmează calea inversă. Ilustrativă, în acest sens, este introducerea orezului în hrana țăranului. Acceptat inițial la curte și de clasele suprapuse [25], treptat pătrunde ca element festiv în meniurile de sărbătoare (luînd locul grîului sau crupelor) [26], ca apoi să devină component al meselor cotidiene. Putem generaliza, afirmînd că elementul nou apare întîi la mesele festive, ceremoniale, acceptarea lui în cotidian necesitînd un timp îndelungat. La nivel european [27] s-a stabilit că „noul" în hrană este integrat în dieta tradițională cam după 70 — 80 de ani de la apariția lui inițială.

Un proces similar introducerii orezului în hrană este cel al mirodeniilor și condimentelor (în special piperul, care apare ca articol comercial în țările române încă din sec. XV) [28]. Considerate la început articole de lux și deci accesibile numai celor bogați, treptat, mirodeniile și condimentele pătrund în consumul general, într-o primă perioadă la mesele de sărbătoare și, apoi, la mesele cotidiene.

Dar nu toate elementele noi intră în mecanismul integrării sociale, și unele numai temporar sau parțial. Este exemplul cafelei, al cărei con-

[23] I. Claudian, *Alimentația poporului român în cadrul antropogeografiei și istoriei economice*, București, Fundația pentru Literatură și Artă Carol II, 1939, p. 106.

[24] C. C. Giurăscu, Dinu C. Giurăscu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi*, București, Ed. Albatros, 1971, p. 384. Documentele istorice, cronicarii, ca și călătorii străini amintesc adeseori pîinea ca făcînd parte din hrana cotidiană.

[25] Orezul pătrunde în Europa în sec. XIV, mai întîi în Spania prin arabi, în sec. XV în Italia, iar în Franța în sec. XVII, fiind la început hrana săracilor (F. Braudel, *Structurile cotidianului*, vol. I, București Ed. Meridiane, 1984, p. 119 — 120).

[26] Orezul cu lapte este încă ofrandă rituală în obiceiurile de nuntă sau cele legate de cultul morților.

[27] G. Wiegelman, *Alltags und Festspeisen : Wandel und gegenwartige Stellung*, Marburg, 1967, p. 190.

[28] Piperul se află printre mărfurile cumpărate în sec. XV de tîrgovișteni în timpul lui Dan al II-lea (D.R.H., B. I, p. 108 — nr. 55); vezi și Dinu C. Giurăscu, *Țara Românească în secolele XIV — XV*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 149; N. Iorga, *Istoria comerțului românesc*, București, Cartea Românească, 1937, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro

sum la noi în țară este vechi (aproximativ sec. XVII) [29], dar care la sate pătrunde mult mai tîrziu și doar parțial.

Cercetarea sistemului alimentației populare pentru o reconstituire științifică a vieții cotidiene este, așa cum am mai arătat, îngreunată de lipsa sau ambiguitatea documentelor, care evită consemnarea acestui aspect apreciat, îndeobște, ca nivel inferior al vieții.

Sînt însă epoci pentru care reconstituirea devine mai ușoară, epoci care și-au pus o amprentă mai clară asupra vieții oamenilor, în genere. O astfel de epocă este sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, care înseamnă, în istoria României, apusul lumii feudale cu concepțiile și instituțiile ei și nașterea lumii moderne [30], lume caracterizată printr-o explozie de idei noi, cu repercusiuni vădite în întreaga realitate a timpului. Fără să excludă unele modele de viață și gîndire mai vechi, persistente în societatea sfîrșitului de veac XVIII, ideile de înnoire își fac simțită prezența în toate domeniile de activitate: politic, economic și social, antrenînd schimbări de mai mare sau mai mică anvergură în viața cotidiană a oamenilor.

Ca urmare a intenselor interferențe culturale din această epocă, schimbările, ușor sesizabile în modul de alimentație, marchează evoluția ulterioară a hranei locuitorilor. Studierea lor implică departajarea problemelor ținînd seama nu numai de realitățile sociale — contrastul bogăție—sărăcie (alimentația fiind o reflectare a diferențierii sociale), dar și de contrastul urban—rural, care în acel moment al istoriei începe să-și spună tot mai accentuat cuvîntul.

Dincolo de aceste contraste și de amploarea diferită a prefacerilor ce intervin în medii sociale diferite, ceea ce iese în evidență este persistența structurii de bază a hranei: cereale, lapte, carne, legume și a fondului autohton de practici și obiceiuri specifice.

Firește, cel mai fidel păstrător al acestui fond tradițional este țăranul, cu precădere cel sărac, și aceasta nu numai pentru că noutățile ajung, în genere, tîrziu la el, dar și pentru că s-a simțit întotdeauna strîns legat de tradiția transmisă de-a lungul generațiilor.

În mediul urban, mai ales în protipendada vremii, ca și în alte aspecte ale vieții cotidiene, și în modul de hrană își fac loc cu ușurință elementele alogene ce pătrund în această perioadă, sub dubla „ofensivă" a Occidentului și Orientului.

Căci, deși, în genere, la sfîrșitul secolului XVIII, Constantinopolul pierde o mare parte din rosturile și influența pe care o avusese [31], este încă evidentă o anumită marcă orientală a civilizației românești, ca urmare a îndelungatelor contacte cu turcii. Pe de altă parte, influența occidentală, mai pronunțată decît în epoca anterioară, este din ce în ce mai evidentă după anul 1774, anul păcii de la Kuciuk-Kainargi, care încheie unul din numeroasele războaie ruso-turce purtate în decursul sec. XVIII.

În urma păcii, principatele danubiene capătă unele drepturi, care aduc o anume liberalizare în spiritul vremii. Influența occidentală, care devine marcant franceză, se resimte din ce în ce mai mult la nivelul

[29] F. Braudel, *Mediterana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*, p. 104.

[30] Pompiliu Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România*, București, Ed. Univers, 1982, p. 294.

[31] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 369.

https://biblioteca-digitala.ro

vieții cotidiene, desigur, pentru o lungă perioadă, la clasele suprapuse, mai ales din mediul urban.

Ideile noi, răspîndite de tinerii, care, după ce și-au făcut studiile la Paris, s-au întors în țară cu capul plin de idei liberale și voiau să introducă în Țara Românească obiceiurile franceze [32], găsesc un pronunțat ecou în societatea cosmopolită a timpului. Suflul înnoitor al modei occidentale se resimte, cu precădere, în două domenii : îmbrăcăminte și alimentație.

O paralelă între aceste două principale componente ale universului cotidian relevă o anumită corespondență în evoluția lor la sfîrșitul sec. XVIII, începutul sec. XIX. Coordonate de mecanisme psihice analoage, precum dorința de adoptare a noului ca și tendința de inerție în părăsirea vechilor tipare, schimbarea modei în îmbrăcăminte se petrece paralel cu schimbări pronunțate în modul de hrană.

Și printr-o curiozitate a istoriei, cele care dau dovadă în acel moment de spirit înnoitor sînt femeile. În domeniul modei, așa cum afirmă N. Iorga, „în timp ce bărbații continuau să poarte rochii lungi, orientale, blănuri, papuci, ele [femeile] se îmbrăcau în costum occidental" ... [33].

Tendința de adaptare la ritmul culturii occidentale este din ce în ce mai evidentă la începutul secolului XIX, cînd spiritul culturii franceze triumfă în țările române. Se suprapune pe vechile structuri ale civilizației române, neputînd, totodată, înlătura efectele vizibile ale îndelungii ocupații otomane.

Deși femeile poartă mătăsuri din Lyon, cașmiruri din India, deși la începutul secolului XIX îmbrăcămintea după moda pariziană este generalizată, deși în saloane se servesc (alături de cafea) înghețată și oranjadă, totuși un boier din Pitești își primește oaspeții cu mămăligă fiartă în lapte [34], străvechea mîncare a țăranului român.

Deși se importă prin intermediu francez, englez, austriac diverse mărfuri de băcănie — condimente și mirodenii, măsline, orez, paste făinoase, zahăr —, deși își fac apariția la mesele boierești ale timpului salatele și sosurile franțuzești, ciorba și pilaful oriental începeau și sfîrșeau orice masă (alcătuită din 12 — 18 feluri de mîncare, tot după model oriental) [35].

Documentele vremii consemnează în 1760 la Iași o „borșăriță", după obicei apusean (mai exact polonez) [36], dar la mesele boierilor continuă să se fiarbă peștele în zeamă de varză cu hrean, practică bine cunoscută în sistemul de hrană autohton.

Analiza unor date arhivistice inedite culese din registre vamale din prima jumătate a secolului XIX (cînd prin Tratatul de la Adrianopol (1829) se asigura dezvoltarea comerțului țărilor române) procură informații asupra articolelor alimentare componente ale hranei locuitorilor. Faptul că preponderente la export sînt animalele și derivatele lor

---

[32] A. Oțetea, *Geneza Regulamentului organic*, în *Studii și articole de istorie*, vol. II, București, 1957, p. 388.

[33] N. Iorga, *Opere economice*, București, Ed. Șt. și Enciclopedică, 1982, p. 409.

[34] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, p. 455.

[35] L. Șăineanu, *Influența orientală asupra limbei și culturii române*, București, 1900, p. CCXI, §. 87.

[36] N. Iorga, *Opere economice*, p. 217.

https://biblioteca-digitala.ro

(grăsimi, carne proaspătă și conservată, pastramă, cavarma, cîrnați, șuncă), produsele lactate (brînză, urdă, lapte), peștele, sarea, mierea [37] — indică elementele ce făceau parte din fondul autohton al hranei românești.

Tratatul de la Adrianopol creează, totodată, premisele unei agriculturi extensive în țările române. Pînă atunci, cerealele mai puțin cerute la export erau suficiente pentru acoperirea necesităților interne, chiar în condițiile tehnologiei înapoiate folosite în agricultura timpului. După 1829, deși agricultura se dezvoltă, datorită faptului că grîul este cerut tot mai mult la export, porumbul devine baza alimentației, mai ales în rîndul păturilor sărace din mediul rural.

Mărturiile călătorilor ce trec în cursul secolului XVIII, începutul secolului XIX prin principatele române [38], ca, de altfel, și alte scrieri ale timpului [39], relatează fragmente ale acestei triste realități.

Este drept, porumbul s-a încadrat în modelul vechii alimentații autohtone, înlocuind meiul și completîndu-se bine cu lactatele obișnuite în alimentația tradițională. Dar documente de la sfîrșitul secolului XIX, începutul secolului XX, cînd această realitate luase proporții în unele zone, remarcă adeseori reducerea meniului zilnic doar la acest aliment însoțit de legume (mai ales varză, cartofi, fasole), regim alimentar care afecta sănătatea locuitorilor, prin lipsa totală a proteinelor necesare [40].

Desigur, depistarea reperelor cu semnificație majoră în alimentația populară presupune decupaje zonale și temporale adecvate situației social-economice, pentru o corectă apreciere. Exceptînd, deci, zonele și perioadele nefavorabile, putem afirma că țăranul român a manifestat o preocupare deosebită pentru asigurarea unei hrane corespunzătoare pe tot parcursul anului, complexă și variată. Ca dovadă sînt tehnicile specializate în prepararea și conservarea hranei, uneltele și instalațiile tehnice (moară, cuptor de pîine, rîșniță, teasc de ulei). Ele pot fi incluse în cadrul industriei casnice tradiționale ale cărei ramuri : panificația, conservarea produselor (carne, legume, fructe), prepararea produselor lactate, extragerea grăsimilor din vegetale, prepararea băuturilor, se perfecționează în timp. Produsele obținute completează hrana de zi cu zi a țăranului — simplă, monotonă, dar suficient de consistentă.

În alimentația orășenilor, consemnăm o varietate mai mare, datorită existenței unei incipiente industrii alimentare, care la sfîrșitul secolului XVIII, începutul secolului XIX ia o oarecare dezvoltare. Se resimt, în acest domeniu, efectele contactelor cu Occidentul, unde industria alimentară începe să se dezvolte în acea epocă. Numeroase documente atestă prezența brutăriilor și a brutarilor, precum și preocuparea per-

[37] Vl. Diculescu, *Relațiile comerciale ale Țării Românești cu Peninsula Balcanică (1829 — 1858)*, București, 1970, p. 180 — 246.

[38] *Călători străini despre țările române*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, vol. VIII, 1983, p. 352, 375.

[39] D. Fotino, *Istoria generală a Daciei*, vol. III, p. 138 ; P. Samarian, *O veche monografie sanitară a Munteniei de dr. C. Caracaș (1800 — 1828)*, București, 1937, p. 100.

[40] Studiile medicilor igiеniști asupra alimentației rurale la sfîrșitul secolului XIX, începutul sec. XX relevă carențele nutritive ale hranei simple și monotone, de tip predominant vegetal și nocivitatea folosirii predominante a porumbului epoci îndelungate.

https://biblioteca-digitala.ro

manentă a domniei de a reglementa normele de fabricare a pîinii [41]. Alte categorii de meşteşugari specializaţi în prelucrarea făinei de grîu : pitarii, plăcintarii, jimblarii, simigiii, cofetarii, organizaţi adesea în bresle [42], ca şi fabricile de paste făinoase ce apar în această vreme, contribuie prin produsele lor la asigurarea unei anumite varietăţi în alimentaţia orăşenească. Această varietate este asigurată şi prin consumul de carne, mai ridicat decît în mediul rural. Meşteşugari specializaţi în pregătirea cărnii pentru vînzare (măcelării, pastramagiii), ca şi scaunele de carne, unde se taie animalele, apar adesea în documente [43].

O paralelă urban—rural relevă diferenţieri marcante privind consumul de carne : în zona urbană şi suburbană, carnea intră în cantitate mai mare în hrană (abatoarele din oraşe asigurînd o oarecare ritmicitate în procurarea cărnii), pe cînd în zona rurală (preponderentă teritorial în sec. XIX), consumul de carne se limitează doar la meniul de sărbătoare. Totodată, în timp ce în urban carnea de bovine deţine oarecare prioritate, în mediul rural ea este mai puţin utilizată, fiind înlocuită cu cea de porc sau de ovine. Aceste diferenţieri s-au conservat în timp, fiind încă actuale.

O perioadă cu valoare de reper ar putea fi şi sfîrşitul secolului XIX, începutul secolului XX, perioadă în care, pe fondul situaţiei social-economice, prin însumarea schimbărilor şi a constantelor din sistemul alimentaţiei şi raportarea lor la perioada anterioară şi la prezent, este posibilă reconstituirea unor faţete ale vieţii cotidiene a oamenilor care atestă un stadiu evoluat de civilizaţie (mai ales pe baza datelor culese pentru Atlasul etnografic al României, care se referă cu precădere la această perioadă). Într-un asemenea context (la care pot fi adăugate bogatele sensuri cu care spiritualitatea tradiţională investeşte anumite alimente — pîinea, sarea, laptele, mierea) devin nefondate păreri emise de neprieteni, care au acreditat ideea unui sistem alimentar primitiv (şi care cu o conotaţie ironică ne-au numit epoci întregi „mămăligari").

O paralelă început de secol—sfîrşit de secol în alimentaţia cotidiană evidenţiază păstrarea în actualitate a unor caracteristici specifice începutului de secol, în ciuda profundelor schimbări de mentalitate din perioada contemporană referitoare la hrană. Pentru că, esenţiale, în ultimă instanţă, nu sînt schimbările de structură, ci de „comportament cultural". În acest sens, este evidentă actuala diversificare şi rafinare a metodelor de preparare, mărirea atenţiei ce se acordă aspectului, varietăţii, gustului, modului de luare a mesei, în vreme ce, în esenţă, structura hranei rămîne aceeaşi.

Analizînd schimbările, dar şi permanenţele, putem înţelege mai bine lecţia de simplitate, de evitare a exceselor, de echilibru a vieţii cotidiene tradiţionale, dar şi monotonia ei.

Dialogul prezentului cu trecutul, în demersul ştiinţific de explicare a unuia prin prisma celuilalt, se cere a fi continuat şi adîncit pentru

[41] Gh. Potra, *Documente privitoare la istoria oraşului Bucureşti*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1961, p. 178, 215, 314, 520, 622, 634.

[42] N. Iorga, *Opere economice*, p. 176 ; Şt. Olteanu, C. Şerban, *Meşteşugurile din Ţara Românească şi Moldova, în sec. X — XVII*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1969, p. 353 — 366.

[43] N. Iorga, *Opere economice*, p. 247.

https://biblioteca-digitala.ro

restituirea acelor aspecte cotidiene ale vieții oamenilor care vorbesc despre o istorie mai puțin studiată pînă acum.

Desigur, „evenimentele" acestei istorii sînt uneori greu de sesizat, fapt care l-a făcut pe A. Maurizio să afirme că în istoria alimentației, o mie de ani nu aduc nici o schimbare [44], dar ele există. Studiate cu atenție, alături de permanențe, schimbările în hrana oamenilor, în procurarea, tehnicile de preparare sau utilajele tehnice, modul de consumare a ei, în norme și obiceiuri caracteristice, marchează ritmul vieții cotidiene, această realitate vie ce se ascunde în umbra marilor evenimente ale trecutului, dar care prin acumulări continue poate completa imaginea sintetică, globală a societății pe un anumit palier al timpului.

## The daily traditional life. Marks in time

(*Abstract*)

The connection between history and ethnology in the new research prospect of the contemporary European anthropology (where not only the past has to explain the present but the present reality can be used too in understanding the past) is useful to point out the changes and furthermore to catch the permanences of the people's life in time. This new kind of scientific approach offers new possibilities to understand the people's life, life perceived overally, thoroughly, by the importance that the researcher has to give to the workaday, unromantic sides of the people's existence (which, usually, the positivist history thought of as irrelevant). In this context, the study of the daily life and within its framework, of the folk food, on different landings of time, aquires new and convincing valences.

Assuming as a main mark the reality of the present, the author suggests other periods too, events of referring elements of the history of the Romanian people which can be considered to reconstitute the daily life of the Romanian society, in time.

The pointing out of a unitary basic structure, which was perpetuated in time, is made up by the marking of "the novelties" appeared in food, which led to the diversifying and improving of the food. The importance of the changes in mentality and the influence of the cultural factors are mentioned. The problems will be followed in future, with the purpose to complete the whole image of the daily life in time.

[44] A. Maurizio, *Histoire de l'alimentation vegetale*, Paris, Payot, 1932, p. 593.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# „NUNEASCA" – CÎNTEC ŞI JOC RITUAL NUPŢIAL ROMÂNESC

ION T. ALEXANDRU

În cadrul repertoriului folcloric literar al nunţii româneşti este atestat — numai în Muntenia şi Oltenia — un cîntec ritual-ceremonial vocal de joc care însoţeşte o horă de mînă, obişnuită pentru zonele respective, aşadar nerituală, dobîndind însă această trăsătură distinctivă prin secvenţele rituale integratoare.

Această horă „de vădită ostentaţie" [1] confirmă aserţiunea că „Folclorul nostru nu are dansuri ceremoniale de nuntă. În momentele ceremoniale se dansau dansuri din repertoriul satului, cărora li se dădea doar o interpretare mai solemnă" [2]. Acest lucru e valabil însă numai din perspectivă strict coregrafică, căci cîntecul însoţitor, care împrumută terminologia populară diversă a „horei" ca atare, se vădeşte a fi de factură ritual-ceremonială nupţială: *Năşasca; Aluneasca; Luneasca; Cîntecul nunului* (Vîlcea) [AIEF, i.23043]; *Hora mare; Hora de mînă* (Vîlcea) [AIEF, i.8.104]; *Hora bradului* (Gorj) [AIEF, i.20.546]; *Hora miresei* (Muntenia); *Socriile, Miresească* şi — îndeosebi — *Nuneasca* (Muntenia, Oltenia).

Contextul ceremonialului nupţial integrator pentru un asemenea tip de cîntec de joc — care capătă, astfel, valenţe ritual-ceremoniale — este format de secvenţele care preced şi îndeosebi urmează momentului cununiei. Persistenţa şi recurenţa *Horei mari* (joc şi cîntec) în contextul scenariului nupţial contemporan reies din informaţiile culese cu prilejul desfăşurării nunţilor în actualitate. În acest sens este revelatoare o „fişă de observaţie directă" la o nuntă din Jugur (com. Poenari), aşadar din Muntenia subcarpatică, microzona Muscelului [3], care consemnează — la capitolul „Momente rituale (şi credinţe — obiceiuri)" şi, respectiv, „Cîntec — Joc (legat de acestea)" — frecvenţa cîntecului vocal Nuneasca nu mai puţin de 4 ori, atît în secvenţele anterioare, cît şi posterioare cununiei:

*„În salonul Căminului Cultural (joc).*

---

[1] Cf. Ov. Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, „Momente şi sinteze", Bucureşti, Ed. Minerva, 1981, p. 440.

[2] Cf. Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, CCES, ICED, Bucureşti, 1976, p. 156.

[3] Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor, i. 14856, fişa de observaţie „Nunta în Jugur", 13 — 14 — 15 nov. 1954, red. coordonator Al. Amzulescu.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, Bucureşti, p. 139—147

https://biblioteca-digitala.ro

După ce au intrat lăutarii și tot alaiul, se aude:
« — Haị Vasile, fă Hora miresii acum ! »
14,53 — 15,02 : *Nunească*. Deschid jocul : Frate de ginere + Naș + Mire + Mireasă + Naşă. Treptat cercul se lărgește. Joc strîns (pe alocuri se ţin de braţ, ca la plimbare).

*Cîntec vocal* (în plimbare) : Bine-ţi pare, nune mare,/C-aị tineri ca o floare !/Să-ţi trăiască, nune mare,/Finișorii dumitale !/Če maị soare luminos,/Če maị ginere frumos !/Če maị lună luminoasă,/Če maị mireasă frumoasă !/Uite cum maị joacă nunul/De să tremură cătunul !/Uite cum maị joacă nuna/De să tremură comuna ! . . ./Bine-ţi pare, ginerică,/C-aị mireasă frumușică ! (p. 54) [ . . . ]

(Către fratele de ginere) : Și-am zis verde treị migdale,/Cavalerul de onoare/Că joacă la hora mare,/Să ne dea ceva parale/Să lom coarde la ţambale./Și-am zis verde și-o cucută,/Nu e lucru mare-o sută !/Bagă mîna-n buzunar,/Dă bacșiș la lăutar ! (p. 55 — 56) [ . . . ]
16,33 — 47 — *Hora miresii* (cu cîntec vocal — în plimbare — ) . . .

*Obs.:* Deschid jocul : fratele de ginere (cu ploscă), naşul, ginerele (cu ploscă), mireasa, naşa, naşul mic și cîteva rude. După un început șovăielnic — din cauza ploii —, în minutul 36' hora creşte. Joacă aprox. 60 !

2 fete (sora de ginere și cea de mireasă), purtînd fiecare cîte o pernă mare, albă, plină de cocarde de lămîiţă, prind cocarde pe pieptul celor care joacă. Lăutarii cîntă cerînd și primind obișnuitele bacșișuri de la nun și ginere. [ . . . ]
16,47 : Se pleacă la biserică pentru cununia religioasă. Pe drum, lăutarii cîntă *marșul*. [ . . . ]
17,50 — 53 : *Hora miresii*. În faţa porţii bisericii. În joc, numai 15 — 20 nuntași. (p. 62) [ . . . ]
0,28 — 43 : *Nunească*. Deschid jocul 5 (naș—naşă—mire—mireasă—frate de ginere). Cercul creşte îndată > 12 > 15 > 17 > . . .

*Cîntec vocal* (în plimbare cu cercul jucătorilor) : [nunului] : Bine-ţi pare, nune mare,/C-aị tineri ca o floare !/Să-ţi trăiască, nune mare,/Finișorii dumitale !/*Instr.*/(p. 93) /. . ./

(Între timp, două femei pun daruri — prosoape, cămăși — la gîtul unora dintre cei care joacă).

/ : Bine-ţi pare, nune mare,/Cu prosopul la spinare . . . :/*Instr.*/ Bine-ţi șade, socrul mare,/Cu prosopul la spinare !/Bagă mîna-n buzunar,/ Dă bacșiș la lăutar !/

(În joc sînt acum 57. Aprox. 30 sînt cei care privesc.) [ . . . ] Hora se risipește". (p. 94 — 95)

Deși mai sporadic, fără frecvenţa întîlnită în Muntenia, realitatea folclorică — ritual-ceremonială nupţială —, atît coregrafică cît și literară (vocală), a *Horei mari (Hora miresii)* este atestată și de informaţiile-texte, mai mult sau mai puţin actuale, provenind din toate judeţele Olteniei, din rîndul cărora excerptăm spre ilustrare : „Este o horă : « nunească », cînd scoate mireasa în horă după ce vine de la cununie" [4]; „Horă « Cruciuliţă de argint » (duminekă kînd skoate mi-

[4] AIEF, i. 6496, „Nuntă", Dobroslăveni — Olt, inf. Tudora Tudorașcu-Cumpănașu, 6.I.1935.

https://biblioteca-digitala.ro

reasa-n horă)"[5]; „Kîn' vine dă la biserikă, *hora mare, hora miresii, nunęaska*"[6]; „La intrarea în biserică se cîntă alt marş decît cel care s'a cîntat pe drum. Acelaşi marş se cîntă şi la ieşirea din biserică, apoi *hora miresii* „Cruciuliţă de argint". Textul este cîntat de solista lăutărească, iar refrenul *doi, leliţă, doi* de toţi lăutarii, ca o accentuare"[7]; *Hora bradului* (se cîntă tot *hora miresei*, de fapt)"[8]; *„Cîntecu nunului:* Cum mai joacă şi nunu/De să mîră cătunu./Cum mai joacă şi nuna/ De să mîră comuna"[9]; „Mireasa apare din casă gătită. (Costum din sat cu cunună albă în cap.) O femeie îi dă o cană cu apă, ginerele o ia şi o trînteşte în curte. Apoi aceeaşi femeie îi pune un şervet alb după gît ginerelui. Ies în ordine : naş, ginere, mireasă, naşă, ţinîndu-se de mînă şi joacă *hora nuneasca*. (În frunte stegarul, o femeie, un om, naşul, mirii, naşa, cumnatul de mînă, 4 flăcăi). « Bine-ţ face ku nevastă/Ka kokoşului ku kręastă.../Krušiuliţa ge arğint/Amîndoi v-aţ potrivit. »/ Ginerele plînge. Se opreşte hora şi se cîntă *marş*"[10].

Aşadar, „nuneasca" oltenească dezvoltă şi ea, pînă în contemporaneitate, atît o terminologie bogată cît şi texte literare folclorice aferente adecvate, ca mesaj, participanţilor la această horă interpretată mult mai solemn decît în ocaziile obişnuite ale zonelor respective (la „hora satului", de pildă). Terminologia populară devine elocventă, astfel, fie pentru modul de execuţie : „hora de mînă", fie pentru actanţii nupţiali protagonişti ai horei : nunii *(Nuneasca, Aluneasca, Luneasca ; Năşasca, Cîntecul nunului)*, mirii *(Hora miresei, Mireseasca)*, fie pentru amploarea şi solemnitatea interpretării *(Hora mare, „~cu toată lumea")* sau chiar şi pentru obiectul (însemnul) ideografic specific, purtat cu acest prilej *(Hora bradului)*.

Textele literare ale „horei mari" se constituie în nişte mesaje adresate principalilor actanţi ai ceremonialului nupţial de către lăutarii — aflaţi de obicei în mijlocul horei —, emiţînd astfel, rînd pe rînd, nunilor, mirilor, socrilor şi uneori şi celorlalţi nuntaşi, prinşi în jocul respectiv, versuri cîntate în distihuri encomiastice, rostite emfatic. În funcţie de acest criteriu, motivele variantelor de „nunească" se pot grupa, mai întîi, în două mari clase, după destinatarii lor, în acelaşi timp protagonişti : mirii şi nunii, aceştia fiind ori în relaţie reciprocă între ei, ori cu socrii sau cu ceilalţi nuntaşi. Recurenţa cu totul deosebită a unor astfel de motive determină, de fapt, şi titulatura cea mai frecventă a acestui tip de cîntec ritual-ceremonial nupţial : „hora miresei", respectiv „nuneasca", cu toate variantele lor sinonimice.

---

[5] AIEF, i. 12282, „Repertoriu nuntă", Poiana Mare — Dolj, inf. Stan Gruia, culeg. Em. Comişel, 22.V.1950.

[6] AIEF, i.2708, „Interog. nuntă", inf. Luca Ivan, Tg. Jiu, culeg. Em. Comişel-Dragnea, 14.III.1943.

[7] AIEF, i.20607, „Obicei nuntă", inf. Ionel Mihu, Peşteana Jiu — Gorj, culeg. M. Pop, 20.8.1958.

[8] AIEF, i.20546, „Repertoriu nuntă", inf. orch. Ionel Mihu, Peşteana — Gorj, culeg. B. Marcu, 19.VIII.1956.

[9] AIEF, i.23043, „Rit. nuntă", Mălaia — Vîlcea, inf. Bidiligă Gheorghe, culeg. A. Bucşan, 8.XI.1960.

[10] AIEF i.16138, „Nuntă", Isverna — Mehedinţi, culeg. Ov. Birlea, 26.08.1950.

https://biblioteca-digitala.ro

Din prima clasă se desprind cîteva grupuri motivice foarte elocvente pentru mesajul, respectiv cîmpul lor semantic, exprimat și cu ajutorul unor procedee de retorică folclorică.

Un prim grup de motive exprimă la modul direct, aproape textual, „potrivirea" mirilor (de ex. în *Miresească*): „Inelu bătut de-argint,/ Amîndoi v-aț' potrivit/Și la ochi, și la sprîncene,/Ca doi porumbei la pene;/Amîndoi v-ați potrivit/ Și la ochi, și la sprîncene,/Și la buze subțirele,/Și la sfat, și la purtat,/Și la dulce sărutat!" [11]; „Cruciuliță de aramă,/Amîndoi sunt tot d'o seamă/Și la plete și la fețe/Și la dalbe frumușețe" [12].

Elogierea poetică a „potrivirii" depline și a frumuseții mirilor trece însă treptat de la nivelul denotativ, căpătînd virtuți tot mai conotative, grație apelului la posibilitățile stilistice ale analogiei: „Bine-i stă la brad cu brad,/La mireasă cu bărbat" [13]; „Bine-i stă la cer cu stele,/ *Hai, hai, mireasă, hai,* (refr.)/Și miresei cu mărgele./Bine-i stă la cer cu lună/Și miresei cu cunună" [14].

Se atinge astfel nivelul prim metaforic, respectiv al unor metafore „plasticizante" (L. Blaga) sau „coalescente" (T. Pavel), care reușesc — totuși — să fie foarte semnificative în a revela frumusețea mirilor ca protagoniști, cei mai aleși, fastuoși, dintre toți participanții la amplul ceremonial nupțial; în acest sens selectarea aștrilor cerești drept termen de comparație în constituirea unor metafore ca „mire — soare" sau „mireasă — lună" este foarte frecventă, devenind aproape un „loc comun" al variantelor de „nunească": „Ce mai soare luminos,/Ce mai ginere frumos;/Ce mai lună luminoasă,/Ce mai mireasă frumoasă!..." [15].

Această idee poetică a „strălucirii" mirilor precum aștrii cerești tutelari, așa cum le stă bine unor inși aleși, devine de altfel recurent și divers tradusă liric în cadrul cîntecului comentat: „Unde șade mirele,/ Strălucește soarele./Unde șade mireasa,/Strălucește fereastra" [16], pentru mireasă mai existînd însă și comparația-metaforă incipientă „mireasă-floare", cunoscută îndeosebi din arsenalul stilistic al limbajului oratiilor nupțiale de „colăcărie": „Vezi drăguța de mireasă,/*Hai, hai, mireasă, hai,* (refr.)/Parcă-i floarea din fereastră,/Cînd o așezi la fereastră/Umple casa de dulceață" [17].

Un alt grup motivic al *Horei miresei,* înrudit semantic cu cel anterior, este cel care accentuează poetic ideea făuririi cuplului marital („doi și iarăși doi"), în Oltenia o funcție similară revenind — se pare — uneori refrenului „doi, leliță, doi" (îndeosebi în zona gorjeană atestat), consem-

[11] Al. Amzulescu, P. Carp, *Cîntece și jocuri din Muscel,* București, Ed. Muzicală, 1964, p. 67, Bughea de Sus — Albeștii de Muscel, jud. Argeș, AIEF, mg. 483 h.

[12] N. Păsculescu, *Literatură populară românească* adunată de..., București, 1910, p. 70, Orlea — Olt.

[13] C. Mohanu, *Fîntîna dorului.* Poezii populare din Țara Loviștei, în *Folclor din Oltenia și Muntenia,* VI, București, Ed. Minerva, 1975, p. 199, Bumbuiești — Boișoara, jud. Vîlcea.

[14] T. Ciucescu, V. Zamfir, *Poezii populare tradiționale,* în vol. *Cîntecele și poveștile Oltului,* seria „Folclor din Oltenia și Muntenia", VII, București, Ed. Minerva, 1979, p. 536, Ursoaia — Icoana, jud. Olt.

[15] Al. Amzulescu, P. Carp, *op. cit.,* p. 68, Bughea de Sus — Albeștii de Muscel, jud. Argeș, AIEF, mg. 483 h.

[16] T. Ciucescu, V. Zamfir, *op. cit.,* p. 536, *Ursoaia* — Icoana, jud. Olt.

[17] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

nat mult mai rar în zonele ciscarpatice decît în cele transilvănene: „Bine șade doi cu doi/Și noi, mîndro, d-amîndoi!" [18]/ „Haideți, puică, amîndoi,/Să mîncămŭ miere de roi,/Să ne iubimŭ amîndoi,/Și totŭ doi și iarăși doi" [19].

Lăutarii interpreți ai textelor variantelor de „nunească" introduc și versuri augurale atît pentru miri, cît și pentru nuni sau socri, sub forma distihurilor îndeosebi, cărora le urează în tot timpul executării „horei mari": „Să-ți trăiască, nune mare,/Finișorii dumitale!" [20]/; „Haida, haida, de trei ori,/Că sînteți ca niște flori./ Ginerică, dumneata,/Să-ți trăiască mireasa!" [21].

Augurarea vocal-instrumentală a nunilor și socrilor are loc în relație cu urmașii, deci cu finii: „Și să trăiască și nașii,/Să boteze copilașii" [22], respectiv cu nepoții: „Să trăiască și socrii,/S-aibă grijă de copii" [23], sau ca gratificare pentru opulența băuturilor oferite participanților la ceremonialul nupțial: „Să trăiască tata socru,/Că ne-a dat vinul cu trocul./ Să trăiască mama soacra,/Că ne-a dat țuica cu vadra" [24].

Trecerea spre cea de-a doua clasă de motive ale acestui tip de cîntec nupțial se face printr-o serie de asemenea unități minimale ale variantelor — organizate pseudostrofic, în distihuri generate prin procedeul stilistic repetițional al paralelismului poetic —, care se referă la dansul împreună al finilor, deci al mirilor, cu nunii cu prilejul folcloric al „horei" celei „mari": „Joacă finul și cu nunul,/De se miră cătunul./Joacă fina și cu nuna,/De se miră comuna" [25].

Apoi aceiași informatori — lăutari executanți ai variantelor de *Nunească* — nu uită uneori să introducă în text, pe lîngă versuri augurale — specifice, de altfel, unui asemenea tip de cîntec — și stihuri siropoase, de factură prin excelență lăutărească, referitoare atît la miri: „Aoleo, se lasă sec,/Mă duc, maică, să mă-nec,/Unde-o fi lacu mai sec:/ La lacu cu papură,/La mireasă-n plapumă!" [26], cît și la nuni, cînd pot lua chiar și o turnură licențioasă destul de străvezie, precum în strigăturile nupțiale din Moldova și Bucovina, avînd aceiași destinatari ai nunții cu un recunoscut rol inițiatic: „Nuna în prun,/Nunu supt prun,/ Nunu vede ce e bun" [27]. Această a doua clasă de motive de *Nunească* — ce atribuie însăși titulatura respectivă dansului și cîntecului nupțial analizat — are, într-adevăr, în primul plan pe nuni ca actanți nupțiali inițiatici, de o deosebită importanță pentru buna și tradițională desfășurare a întregului ceremonial al nunții, ca și pentru întemeierea noii

---

[18] Al. Amzulescu, P. Carp, *op. cit.*, p. 67, AIEF, mg. 483 h.

[19] Elena Sevastos, *Nunta la români*. Studiu istorico-etnografico-comparativ de ..., București, Ediținea Academiei Române, Tipografia Carol Göbl, 1889, p. 275.

[20] Al. Amzulescu, P. Carp, *op. cit.*, p. 67, AIEF, mg. 483 h.

[21] D. D. Stancu, *Pe deal la Teleormănel*. Cîntece populare din jud. Teleorman culese de ..., 1977, p. 125, Merii — Goala, jud. Teleorman.

[22] E. Moldoveanu, *Folclor muzical din Scornicești*, București, Ed. Muzicală, 1980, p. 91, Rusciori — Scornicești, jud. Olt, AIEF, mg. 4603 I d.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*, p. 92.

[25] C. Mohanu, *op. cit.*, p. 199, Bumbuiești-Boișoara, jud. Vîlcea.

[26] Mihail M. Robea, *Folclorul poetic din Stroești — Argeș*, București, 1980, p. 108, Mălureni — Argeș.

[27] Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, volumul I, Poesia poporană. Partea I, București, 1900, p. 403, Ocnele Mari, jud. Vîlcea.

https://biblioteca-digitala.ro

familii. Un prim grup motivic este cel care conține îndemnul adresat „nunului mare" spre a porni jocul *Nuneasca* împreună cu finii săi. Acest cîmp semantic este, astfel, acoperit de o serie întreagă de motive sau numai simple ipostaze motivice, atestate însă în tot sudul țării, deci atît în Oltenia : „Haida, haida, nune mare,/Că dă soarele de vale./Haida, haida, nune mare,/Că dă soarele de seară./Hai să jucăm nunească,/Să joace și mireasa./Hai să scoatem hor-afară,/Că dă soarele spre seară" [28], cît și în mai multe zone ale Munteniei : „Fóiă verde busuiocŭ,/scól', nune mare, la jocŭ/sĕ vĕ dé Domnulŭ norocŭ./Ié-ți finișorulŭ de mână/ și cu fina dé'mpreună/de'nvêrtiți uă horă bună/sĕ v'ajung'uă sĕptĕmînă"[29]; „Frunza verde salbă moale/Bine-ți pare,/nune mare,/'n astă zi cu mândru sóre/'n astă zi de sĕrbătóre/bine-ți pare,/nune mare/,cu finișoru'n plimbare/cu ploschița'n subțióră?" [30]; motivul următor este cu totul caracteristic pentru zona buzoiană, unde se performează pînă în zilele noastre : „Žoacă bine, nune mare,/Că vine Buzău mare/Și vine bolovănos,/Nu-l putem treče pă žos..." [31].

În mod excepțional a fost culeasă o ipostază a motivului „Bine-mi pare, nune mare" și din zona Dobrogei : „Bine-mi pare, nune mare,/ Că avem o zi cu soare ;/Zi cu soare luminoasă,/Pentru cinstita mireasă,/ Lumină și bucurie,/L-acești doi tineri să fie !" [32].

Același îndemn de a intra în „hora mare" „a miresei" este adresat apoi atît nunilor cît și mirilor, respectiv miresei și mirelui : „Frunză verde floare-aleasă/Să joace și cea mireasă ;/Foaie verde floare'nvoaltă,/ Să joci, mire, hora toată" [33], dar și fetelor de măritat — ca reprezentante ale întregului grup premarital —, în sens augural, spre a se mărita și ele cît mai repede : „Haideți, fetelor, la joc,/Că rămîneți voi în loc ;/La anul cu sănătate/Să vă vedem măritate !" [34].

De asemenea, la sfîrșitul îndemnului respectiv sînt poftiți și toți ceilalți nuntași să se prindă în „horă", care devine, astfel, pe drept cuvînt, o „horă mare", „cu toată lumea" : „Săltați, oaspeți, toți săltați,/Citi în horă vă aflați,/Săltați veseli și jucați" [35].

În privința relației nuni (nași) — fini, relație de înrudire spirituală (alături de cea de consangvinitate), există un grup motivic pe care l-am putea numi „moralizator" în sensul prescripțiilor recomandate finilor de a-și respecta cum se cuvine nașii, care au jucat și joacă încă rolul

---

[28] E. Moldoveanu, *op. cit.*, p. 91, AIEF, mg. 4603 I d.

[29] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române...*, Culegere de ..., București, 1885, p. 271, Lacul Sărat — Chișcani, jud. Brăila.

[30] C. Rădulescu-Codin, *Din Muscel. Cîntece poporane.* Vol. I, București, 1896, p. 149, Negrești-Beleți, jud. Argeș.

[31] N. Georgescu-Tistu, *Folklor din județul Buzău*, București, Cultura Națională, 1928, p. 15; E. Moldoveanu-Nestor, *Folclor muzical din Buzău*, București, Ed. Muzicală, 1972, Cîndești-Vernești — Buzău, AIEF, mg. 3815 r/g.

[32] D. Galavu, *Din tradiția populară a Dobrogei.* Culegere de folclor literar-muzical, Constanța, 1974, p. 255, Saraiu — Constanța.

[33] Gh. Fira, *Nunta în județul Vîlcea.* Cu raport-prefață de C. Brăiloiu. Academia Română. „Din viața poporului român". XXXVII, București, Cultura Națională, 1928, p. 45, Ștefănești — Vîlcea.

[34] *Ibidem.*

[35] D. Udrescu, *De pe Argeș.* Cîntece și strigături din regiunea Argeș, în *Folclor poetic*, vol. I. Volum îngrijit cu note, ...de Pavel Ruxăndoiu, București, 1967, cap. VIII, p. 248, Arefu — Argeș.

https://biblioteca-digitala.ro

unor importanți actanți inițiatici nupțiali, astfel că motivele respective sînt nu numai tradiționale: „Fine, nu te spăimênta/Nașu ți-o purta grija./Rógă-te la Dumnedeŭ/Să-ți trăiască nașu tĕŭ,/Și la maica Precista/Să-ți trăiască nașă-ta" [36], dar și contemporane: „Și să știi de-acum-nainte,/Că nașul tău ți-e părinte,/Să nu-i treci pe dinainte/Și să nu-i vorbești mai multe" [37].

Un grup motivic compact specific cîntecului de joc *Nuneasca*, reflex al unui rit nupțial perfo**rm**at în cursul desfășurării coregrafice propriu-zise, este cel care gratulează îndeosebi pe nuni și socri pentru primirea darurilor (cămăși, prosoape, ștergare etc.), purtate pe umeri ostentativ: „(Între timp, două femei pun daruri — prosoape, cămăși — la gîtul unora dintre cei care joacă). / : Bine-ți pare, nune mare,/Cu prosopul la spinare/" [38]; „Bine-ți pare, soacră mare,/Că ai nora ca o floare/Cu cămașa la spinare,/Cu guleru porumbac,/S-o poarte soacra cu drag !" [39].

Performarea consecventă încă în contemporaneitate a ritului respectiv nupțial — cu funcția solidarizării noii familii în contextul neamurilor cărora le aparțin mirii — are drept reflex folcloric perpetuarea pînă în zilele noastre a motivelor în speță atît în Muntenia cît și în Oltenia, unde se constată, ca tonalitate, o notă mai pronunțat ironică, atît în cazul unor variante mai tradiționale — referitoare la socri: „Haide, haide, socrii mari,/Nu fugiți după coșari,/Frunză verde titineasă,/Că vă dă cămaș' aleasă" [40], cît și al acelora mult mai recent consemnate, cu „nunul mare" în prim-plan: „Bine-ți pare, nune mare,/Cu cămașa la spinare,/Azi ți-o dă, mîine ți-o ia,/Rămîi cu alergătura./Și dacă te-i supăra,/Ia, uite, coasta-i colea" [41].

De obicei, nu lipsește din corpul variantelor de *Nunească* — mai spre sfîrșitul sau chiar în finalul acestora — motivul sau chiar grupul motivic prin care lăutarii executanți ai dansului (instrumental) și cîntecului (vocal) nupțial respectiv invocă, cer și primesc cuvenitul „bacșiș", în general din partea nunului (nașului), după cum o atestă ipostazele motivice fie tradiționale: „Ai, nașule, dumneata,/Bagă mâna la chisa,/Și scoate cîte-o para,/Dă la lăutari să bea,/C'așà este datina/De la Maica Precista" [42], fie contemporane: „Nașule, nu fi zgîrcit,/Că po rumbii s-au făcut./Bagă mâna-n buzunar,/Dă bacșiș la lăutari,/Barem o mie de lei,/Nu sîntem mai puținei/" [43]; „Bine-ți șade, nune mare,/C-ai să dai ceva parale/Pentru finii dumitale,/Să-ți trăiască, nune mare !/Bagă mîna-n buzunar,/Fă bacșiș la lăutar" [44].

Așadar, acest motiv (grup motivic) — cu care se încheie, de obicei, mesajul „horei mari" — capătă o funcție similară cu aceea a „cîntecului" arhaic al „dóliei", de la sfîrșitul mesei mari, aproape dispărut din circulația vie astăzi, destinat însă tuturor categoriilor de nuntași parti-

---

[36] Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 403, Ocnele Mari — Vîlcea.
[37] E. Moldoveanu, *op. cit.*, p. 92, AIEF, mg. 4603, I d.
[38] AIEF, i. 14856, p. 94 — 95, Jugur — Poenari, jud. Argeș.
[39] M. Robea, *op. cit.*, p. 107, Mălureni — Argeș.
[40] Gh. Fira, *op. cit.*, p. 45, Ștefănești — Vîlcea.
[41] E. Moldoveanu, *op. cit.*, p. 92, AIEF, mg. 4603 I d.
[42] N. Păsculescu, *op. cit.*, p. 70, Orlea — Olt.
[43] I. Stănculescu, *Folclor din Oltenia*, în *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. III, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 533, Leu — Dolj.
[44] C. Mohanu, *op. cit.*, p. 199, Bumbulești — Boișoara, jud. Vîlcea.

https://biblioteca-digitala.ro

cipanţi la marele ospăţ final nupţial. Valenţe similare — în planul practicii rituale generale — dovedeşte însă şi acest grup motivic al variantelor de *Nuneasca*, deoarece nu se adresează exclusiv nunului, ci şi nunei (naşei): „Să trăiască şi naşu,/Să ne dea gălbinaşu;/Să trăiască şi naşa/Să ne dea gălbinaşa!" [45], mirelui: „Să trăiască ginerle/Să ne dea bacşişile!/ Băgaţi mîna-n buzunare/Să ne daţi ceva parale!/[...] Băgaţi mîna-n buzunar,/Daţi bacşiş la lăutar!", socrului mare: „(Primirea bacşişului cu care lăutarul se freacă pe barbă în semn de saftea bună. Apoi lăutarii privesc o clipă cercul pentru a-şi vîna muşterii. Îndreptîndu-se spre socru): Şi-am zis verde trei migdale,/Să trăiască socrul mare/Să ne dea ceva parale/C-ai prosopul la spinare!/Bagă mîna-n buzunar,/Dă bacşiş la lăutar!/ (Se primeşte bacşişul)", fratelui de ginere: „(Către fratele de ginere): Şi-am zis verde trei migdale,/Cavalerul de onoare/Că joacă la horă mare,/Să ne dea ceva parale/ Să lom coarde la ţambale", şi chiar şi altor nuntaşi — în afara principalilor actanţi nupţiali —, prinşi însă în ritmul „horei mari" alături de protagonişti: „Şi-am zis verde şi-o cucută,/Nu e lucru mare-o sută!/Bagă mîna-n buzunar,/Dă bacşiş la lăutar!" [46].

Putem concluziona că *Nuneasca* reprezintă un cîntec ritual nupţial care însoţeşte *Hora mare*, „a tinerilor", performînd — la nivelul textului literar folcloric — un rit de integrare şi de solidarizare a celor două neamuri încuscrite prin intermediul noii familii, abia înfiripate şi ceremonializate.

## «Nuneasca» — danse et chanson appartenant au rite nuptial roumain

(*Résumé*)

L'étude présente une variante abrégée du chapitre homonyme de notre ouvrage consacré à la « Poésie du cérémonial nuptial roumain — étude de thèmes et de motifs » effectué dans le plan de recherche scientifique de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de l'Académie Roumaine.

L'étude vient de remplir un vide dans la recherche spécialisée car, jusqu'à cette date, dans la bibliographie de ce texte populaire on n'en connaissait pas de références monographiques ou partielles dédiées à ce type.

Après avoir relevé les contextes des séquences intégrantes spécifiques, qui déterminent en fait le trait distinctif de la « ritualité » et de la « nuptialité » de ce type, notre étude continue par un essai d'éclaircir la terminologie et la typologie folklorique de la *Nuneasca*, en insistant simultanément tant sur la fonctionnalité que sur la sémantique des variantes folkloriques littéraires plus représentatives. À cette

[45] Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 406, Rimnicu Vîlcea.

[46] AIEF, i.14856, p. 55 — 56, Jugur — Poenari, jud. Argeş.

https://biblioteca-digitala.ro

fin, nous avons utilisé « L'indice typologique et bibliographique de la poésie du cérémonial nuptial roumain », effectué par nous antérieurement, en excerptant ainsi l'expression des motifs fondamentaux du type respectif de chanson et en établissant ses champs sémantiques principaux, notre dernière démarche métanuptiale étant, en dernière instance, celle d'identifier ce « modèle actantiel et fonctionnel » spécifique et aussi ses significations essentielles.

Ainsi donc, nous avons cru pouvoir démontrer que la *Nuneasca* représente un type de chanson rituelle important dans l'organisation de l'ample cérémonial nuptial roumain qui, soutenu par un texte littéraire folklorique, peut représenter un important rite d'intégration et de renforcement de deux familles apparentées par l'intermédiaire d'une famille nouvelle, à peine constituée et institutionnalisée.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# SĂRBĂTORI SEZONIERE DIN INDIA

AMITA BHOSE

## 1. SISTEMUL ASTRONOMIC TRADIȚIONAL

### 1.1. ORBITA SOARELUI ȘI A LUNII

În limba sanscrită *ākāśa* înseamnă spațiu și, în sens restrictiv, cer. Cerul senin, arătînd ca marea albastră, a fost numit *ākāśa-samudra*, marea celestă. Stelele care îl traversează în fiecare seară sînt *tārā* „care traversează". Constelațiile — grupuri de stele asemănătoare formelor geometrice, figurilor antropomorfe sau zoomorfe — sînt *nakṣatra* „apropiate". Termenul își are originea în faptul că influența exercitată de Soare și de Lună asupra condițiilor atmosferice este determinată de apropierea acestora față de constelații.

Soarele (*sūrya* sau *ravi*) își bate drumul de la apus la răsărit pe o orbită circulară — *ravipatha* „drumul Soarelui" — printre cele 27 de constelații. În timp de 364 de zile el se reîntoarce la poziția inițială. Această perioadă este considerată un an solar și este împărțită în 52 de săptămîni, 12 luni și 6 anotimpuri. Orbita solară este împărțită în patru segmente — *Viṣṇupada* „pasul lui Viṣṇu" — punctele de intersecție corespunzînd celor două solstiții (21 iunie, 22 decembrie) și celor două echinocții (21 martie, 22 septembrie).

Luna (*candra*, *soma*) străbate cerul de la apus la răsărit, completîndu-și orbita circulară printre constelații în 27 de zile, în fiecare seară aflîndu-se în apropierea cîte unei constelații. Viteza Lunii este mai mare decît cea a Soarelui, dar nici unul din cele două astre nu are o viteză uniformă pe tot cuprinsul orbitei.

### 1.2. DENUMIREA PERIOADELOR ASTRONOMICE

Durata unei zile astronomice este de la un răsărit al Soarelui pînă la celălalt. Zilele poartă numele acelorași astre care sînt indicate și în calendarul gregorian : Soare (*ravi*), Lună (*soma*), Marte (*mangala*), Mercur (*budha*), Jupiter (*bṛhaspati*), Venus (*śukra*) și Saturn (*śani*). Săptămîna astronomică începe cu duminica.

Paralel cu ziua solară (*vāra*) se calculează și ziua lunară (*tithi*), factor important pentru determinarea zilelor sărbătorilor religioase, precum și a celor legate de ciclurile vieții umane. Începerea unei *tithi* (subst. fem. în limba sanscrită) este determinată de distanța spațială de 12° între Soare și Lună. Numele zilelor lunare (*tithi*) este cel al numeralelor ordinale succesive, de exemplu *pratipad* (primul pas), *dvitīyā* (a doua) ș.a.m.d. Ansamblul de 15 *tithi* de la Luna nouă (*amā vasyā*) la Luna plină (*pūrnimā*) sau invers este numit *pakṣa* „aripă". Perioada în care fazele

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 149—158

https://biblioteca-digitala.ro

Lunii sînt în creştere este *śukla pakṣa* (aripa albă) iar cealaltă, în care sînt în descreştere, este *kṛṣṇa pakṣa* (aripa neagră). Cele două „aripi" împreună, compuse dintr-un total de 30 de *tithi*, constituie „o lună lunară", *cāndra māsa*. Numele majorităţii lunilor au fost derivate din numele constelaţiilor; constelaţia lîngă care se află Luna în seara cu Lună plină îi atribuie perioadei respective numele ei. Ulterior, nu se ştie cînd, aceste nume au fost atribuite şi lunilor solare.

O lună solară (*saura māsa*) reprezintă perioada în care Soarele străbate a 1/12 parte din orbita sa, adică 30°. Astrul neavînd viteză egală, nu toate lunile solare sînt compuse din acelaşi număr de zile. Din acelaşi motiv nici zilele solare, nici *tithi*-le lunare nu au durată egală. Dăm mai jos un conspect al lunilor solare în raport cu constelaţiile legate de cele lunare:

| Luna solară | Constelaţia | Nr. zile | Corespondenţa cu calendarul gregorian | Anotimpul |
|---|---|---|---|---|
| 1. *vaiśākha* | *viśākhā* | 31 | aprilie — mai | Vara |
| 2. *jyaiṣṭha* | *jyeṣṭhā* | 31 | mai — iunie | (*grişma* sau *nidāgha*) |
| 3. *āṣāḍha* | *pūrvāṣaḍhā* | 32 | iunie — iulie | Anotimpul ploilor |
| 4. *śrāvaṇa* | *śravaṇā* | 31 | iulie — august | (*varṣā*) |
| 5. *bhādra* | *pūrva-bhādrapadā* | 30 | august—septembrie | Toamna |
| 6. *āśvina* | *aśvini* | 31 | septembrie — octombrie | (*śarat*) |
| 7. *kārtika* | *kṛttikā* | 30 | octombrie — noiembrie | Toamna tirzie (*hemanta*) |
| 8. *agrahāyana* (începutul anului) | *mārgaśirṣa* | 29 | noiembrie — decembrie | |
| 9. *pauṣa* | *puṣyā* | 29 | decembrie — ianuarie | Iarna |
| 10. *māgha* | *maghā* | 30 | ianuarie — februarie | (*śita, śiśira*) |
| 11. *phālguna* | *pūrva-phālguni* | 30 | februarie — martie | Primăvara |
| 12. *caitra* | *citrā* | 30 | martie — aprilie | (*vasanta*) |

În antichitate, anul începea toamna, o dată cu a opta lună din sistemul curent. Anul nou actual coincide cu data de 14 sau 15 aprilie din calendarul gregorian. În aprilie 1992 a început anul bengalez 1399; există păreri divergente despre criteriul care a determinat începutul erei.

*Tithi*-le fiind mai scurte decît zilele, o lună lunară este mai mică decît una solară. De aceea cele două perioade nu coincid întotdeauna. Astfel, o anume *tithi* dintr-o lună, de exemplu a doua lună lunară, poate să se afle la sfîrşitul primei luni solare, iar o alta poate să se afle la începutul celei de-a treia luni solare. Evident că în asemenea condiţii nici cei doi ani — solar şi lunar — nu încep întotdeauna în aceeaşi zi. În realitate, diferenţa dintre cele două perioade astronomice este de trei sau patru zile pe an. Pentru a depăşi această anomalie, astronomii

https://biblioteca-digitala.ro

așteaptă să treacă cîțiva ani, pînă cînd se acumulează o diferență de 30 de zile. Atunci se „anulează" o lună solară, declarînd-o „lună moartă", în care nu se ține nici un fel de sărbătoare, și astfel se ajunge ca anul solar să coincidă cu cel lunar.

În secolul XVIII, o dată cu instaurarea stăpînirii britanice, a fost adus în India și calendarul gregorian; el este respectat pentru toate problemele oficiale. Sărbătorile religioase, precum și cele legate de ciclurile vieții umane se țin însă conform calendarelor tradiționale — solar și lunar. Zilele și orele sărbătorilor sînt calculate cu meticulozitate cu ajutorul almanahului astronomic și astrologic (*pañjikā*) scos la începutul anului, care stă la baza calendarului civil.

### 2.1. SĂRBĂTORI SCRIPTURALE ȘI POPULARE

În istoria ei de cinci sau șase mii de ani, cultura indiană a asimilat numeroase elemente străine, pe care le-a adoptat în conformitate cu condițiile climaterice și cu mentalitatea poporului. Primele ritualuri indiene au fost atestate în literatura vedică. În decursul timpului, sacrificiile practicate de indo-arieni au fost combinate cu obiceiurile autohtonilor pre- și nearieni, creînd astfel ceremonii numite *pūjā* în religia hindusă, continuatoarea religiei vedice.

Cu încetul, divinitățile adorate de băștinași au fost integrate panteonului hindus, cultele lor înlocuindu-le treptat pe cele ale zeilor vedici. Ceremoniile atestate în scripturi (*smṛti*) sînt celebrate de credincioșii hinduși pe întreg cuprinsul subcontinentului indian. Aceste slujbe sînt oficiate în temple sau în casele particulare de către preoți prin declamarea imnurilor și a formulelor sanscrite. Simultan, se practică nenumărate culte ale zeităților regionale, sub numele generic de *vrata*. Atît *pūjā* cît și *vrata* sînt sărbători religioase. Cele din categoria *pūjā* se bucură de autoritatea scripturilor, ritualurile lor fiind riguros codificate, iar cele de gen *vrata* au fost păstrate în amintirea colectivă a populației. Fără îndoială, ele au suferit modificări, detaliile variind de la un loc la altul. Spre deosebire de *pūjā*, *vrata* aparțin în întregime lumii feminine; ele sînt conduse de femei, fără oficiere sacerdotală, cu rostirea poeziilor și formulelor în limbile regionale.

Sărbătorile de tip *vrata* reprezintă, așadar, într-o mai mare măsură viața poporului; de aceea ele prezintă un interes folcloric și etnografic mai mare. Dar nici cele de tip *pūjā* nu sînt lipsite de coloratura populară. În decursul secolelor unele au pătruns în altele, făcînd imposibilă o deosebire netă între ele.

### 2.2. OBICEIURI ZILNICE ȘI SĂRBĂTORI PERENE

Familiile tradiționale hinduse păstrează o cameră sau cel puțin un colț dintr-o cameră în care se țin imaginile sau statuile zeilor, precum și diferitele obiecte ritualistice. În fiecare zi gospodina se roagă acolo pentru binele familiei. Bătrînii petrec de asemenea o mare parte a zilei în acest colț sacru, în meditație și rugăciuni.

În nordul Indiei ziua de joi este considerată ziua fastă, dedicată Lakșmī-ei, zeița prosperității pe care femeile o invocă săptămînal. În

https://biblioteca-digitala.ro

sudul Indiei această cinste îi revine zilei de vineri. Vom vedea mai departe că sărbătoarea lui Lakṣmī ocupă un loc important în ritualul și în folclorul indian.

Pe cît de des este invocată Lakṣmī, pe atît de rar este invocat Śani (Saturn); cei ce vor să-l invoce o fac cu ajutorul preotului. Fiind zeul distrugerii, el este invocat în curte și nu în casă.

În fiecare seară cu Lună plină credincioșii hinduși se roagă lui Kṛṣṇa prin *Satyanārāyaṇa pūjā*, iar musulmanii îi evocă pe prorocii lor (*pīr*) prin aproape aceleași ritualuri și servind aceeași masă ritualistică. Ceremonia în sine constituie un exemplu important al întrepătrunderii credințelor prin mijlocirea obiceiurilor populare.

## 2.3. SĂRBĂTORI SEZONIERE

În paginile următoare vom indica datele esențiale despre sărbătorile religioase hinduse, atît pentru cele ce țin de scripturi (*pūjā*) cît și pentru cele populare (*vrata*), care se țin în cursul anului în partea răsăriteană a Indiei, îndeosebi în Bengal. Zona de care ne vom ocupa va cuprinde statul Bengalul de Vest din India și statul Bangladesh, cele două teritorii fiind locuite de aceleași etnii.

### *2.3.1.* Luna *vaiśākha* (aprilie — mai)

*Nava-varṣa* (Anul Nou) se serbează în prima zi a acestei luni. Sărbătoarea se impune mai mult prin aspectul social decît prin cel ritualistic. În primele ore ale zilei credincioșii se scaldă în rîu (preferabil în Gange) și-și spun rugăciunile către Soare. Negustorii tradiționaliști își încep noul cont pe această dată, sfințindu-și registrele la templul lui Kālī.

*Akṣaya tritīyā* — În cea de-a treia *tithi* de după Luna nouă, femeile căsătorite se roagă la templul lui Śiva, zeul virilității, pentru viață lungă și sănătatea soților lor.

*Buddha-pūrṇimā* — Propovăduitorul religiei buddhiste este considerat un *avatāra* al zeului hindus Viṣṇu. Totuși, ziua sa de naștere — seara cu Lună plină din *vaiśākha* — este celebrată numai de credincioșii budiști, fiind pentru ei cea mai mare sărbătoare din an.

*Śiva-pūjā* — Din prima zi a lunii *vaiśākha* și pînă în ultima zi, fetele se roagă lui Śiva pentru a avea o partidă bună. Deși *pūjā* este săvîrșită conform indicațiilor din scripturi, cu incantații în limba sanscrită, nu se apelează la preot. Ritualul zilei se termină cu stropirea arbustului sacru *tulasi* (engl. *basil*) din curte.

*Pūrṇa pukur vrata (Lacul plin)* — Într-o oarecare zi din *vaiśākha* fetele sapă o groapă de formă pătrată, în grădină, pe care o umplu cu apă și apoi, stînd la malul „lacului' miniatural, se roagă la cer pentru ca să nu fie secetă.

### *2.3.2.* Luna *jyaiṣṭha* (mai — iunie)

*Jāmāiṣaṣṭhi (Ziua ginerilor)* — Acest obicei specific bengalez este practicat în cea de-a șasea *tithi* de după Luna nouă. Cu această ocazie socrii le oferă ginerilor cadouri sub formă de îmbrăcăminte, încălțăminte, dulciuri, fructe etc. și-i invită la masă. În Bangladesh se obișnuiește ca

https://biblioteca-digitala.ro

și nepoții să primească daruri de la buncii dinspre mamă. *N.B.* A șasea *tithi* din „aripa albă" a lunii este consacrată zeiței cu același nume, Șașthi, ocrotitoarea copiilor. Alegerea datei își are originea, probabil, în legenda care spune că feciorul divin Kārtika, fiul lui Śiva și al lui Durgā, a fost crescut de șase doici, spiritele tutelare ale celor șase stele din constelația Kṛttikā.

*Daśaharā* — În antichitate, rugăciunea pentru ispășirea păcatelor se făcea în cea de-a zecea *tithi* de după Luna nouă, cînd în timpul scăldării rituale în Gange oamenii se confesau rîului sacru și-i cereau iertarea păcatelor. Deși astăzi sensul inițial al ritualului s-a pierdut, se mai păstrează totuși obiceiul scăldării. Totodată se respectă și un anumit regim alimentar, interzicîndu-se consumul bucatelor gătite; se poate consuma doar un amestec de floricele sau pufuleți de orez cu lapte sau iaurt și fructe de sezon.

În ziua respectivă femeile își tund vîrful părului și-l aruncă în rîu sau în lac, crezînd că așa le va crește părul mai frumos. În multe ritualuri populare legate de viața agrară se cere ca femeile să săvîrșească ceremonialurile respective după ce s-au spălat pe cap și cu părul despletit. Comparînd aceste obiceiuri cu folclorul altor țări tropicale, de exemplu cu cel din Mexic și Peru, esteticianul indian Abanīndranāth Tagore a ajuns la părerea că procedeul bengalez era legat de dorința ca spicele de orez să fie lungi și dese precum părul bogat al fetelor.

Este posibil ca spălarea ritualistică pe cap de Sîntoader la români să fi avut inițial aceeași semnificație magică legată de agricultură.

*Vasudhārā vrata* — Invocarea ploii se face în cursul întregii luni, fiind perioada cea mai secetoasă din an. Se desenează în curte un *maṇḍala* cu opt stele, punîndu-se flori și spunîndu-se rugăciuni. Copacii din grădini și din păduri sînt stropiți cu ajutorul unei oale găurite, imitîndu-se astfel ploaia. Deși săvîrșit într-un mod diferit, obiceiul, ca și „Lacul plin" din luna precedentă, are același scop ca și jocul paparudelor din România — evitarea secetei.

*2.3.3.* Luna *āṣāḍha* (iunie — iulie)

*Amburācī* — Începutul astronomic al anotimpului ploilor se serbează în ziua solstițiului de vară, care coincide cu data de 21 iunie. Conform credinței populare în ziua respectivă, precum și în următoarele două zile, Pămîntul-mamă își are ciclul menstrual, din care cauză țăranii nu lucrează pe cîmp în această perioadă. În aceste trei zile credincioșii nu consumă mîncăruri gătite. Semințele se pun în pămînt abia în a patra zi.

*Snāna-yātrā* — Îmbăierea zeului Kṛṣṇa este sărbătorită în temple în seara cu Lună plină.

*Ratha-yātrā* — Festivalul carului este celebrat cu foarte multă grandoare la marele templu din Puri, în statul Orissa, în cea de-a doua *tithi* de după Luna nouă. Statuile masive ale zeului Jagannātha (o manifestare a lui Kṛṣṇa), a fratelui său Balarāmā și a surorii sale Subhadrā sînt puse în care uriașe pentru a fi plimbate prin oraș de către pelerinii veniți din toate colțurile țării. La o scară mai modestă, ceremonia are loc în mai toate orașele și satele din estul Indiei, cu care ocazie se țin și

https://biblioteca-digitala.ro

tîrguri de produse agricole și artizanat. Importanța festivalului în viața social-culturală a țării iese la iveală din multiplele referiri care se fac la el în operele literare.

*Guru-pūrṇimā* — Seara cu Luna plină din *āṣāḍha*, *tithi* în care Buddha își propovăduise religia, inițiindu-i pe primii doi discipoli, este consacrată mentorului spiritual (*guru*). Este cea mai pioasă zi pentru inițierea spirituală.

*2.3.4.* Luna *śrāvaṇa* (iulie — august)

*Janmāṣṭamī* — Ziua nașterii lui Kṛṣṇa este sărbătorită în cea de-a opta *tithi* de după Luna plină prin slujbe speciale la temple.

*Jhulan* — Serbarea leagănului se ține în cea de-a zecea *tithi* de după Luna nouă. Statuile lui Kṛṣṇa și a iubitei sale Rādhā — simboluri ale macrocosmosului și, respectiv, ale microcosmosului — sînt ținute într-un leagăn spațios și rezistent, care servește drept altar provizoriu. Ritul legănării zeilor reprezintă oscilația vieții între naștere și moarte și a vegetației între secetă și fecunditate. Sărbătoarea aceasta a fost un izvor de inspirație pentru numeroase picturi, cîntece și dansuri clasice.

*Rākhī-pūrṇimā* — Serbarea șnurului de pritenie (*rākhī*), una din cele mai importante sărbători din nordul Indiei, are loc în seara cu Lună plină, cînd oamenii, indiferent de sex, vîrstă sau categorie socială, leagă la încheietura mîinii drepte a celor din jur un șnur colorat și împodobit cu ornamente, asemănător cu cel de la mărțișorul românesc.

*Manasā-pūjā* — Serbarea zeiței șerpilor se ține în ultima zi a lunii *śrāvaṇa*, cînd se oferă ofrande unei crengi de *manasā* (un soi de cactus) puse într-un vas cu lapte. În ziua respectivă nu se face foc în vatră; se consumă mîncarea gătită cu o seară înainte. Noaptea, se pune o oală cu lapte în curte, pentru șarpele casei.

*2.3.5.* Luna *bhādra* (august — septembrie)

*Bhāduli vrata* — Ritualul săvîrșit în cinstea marinarilor are reminiscențe ale trecutului, cînd Bengalul avea relații comerciale cu celelalte părți ale Indiei, precum și cu alte țări asiatice. În cursul acestei luni se pregătește o scenă improvizată pe malul rîului, unde fetele prezintă o piesă populară în mod ritualistic. Tablourile prezintă îngrijorarea femeilor pentru bărbații plecați pe mare, rugăciuni adresate naturii pentru a le ușura drumul și apoi întoarcerea corăbiilor încărcate cu bunuri, debarcarea și unirea negustătorilor cu familiile lor.

*Bhājo vrata* — Ritualurile agrare practicate în cinstea lui Indra, zeul ploii, constituie una din puținele ocazii de a-i invoca pe zeii vedicii În noaptea celei de-a cincea *tithi* de după Luna nouă, fetele așază cinci feluri de linte într-un pumn de pămînt cules dintr-o gaură de șobolan. (simbol al pămîntului arat), pus într-un blid. Dimineața, după ce au făcut baie, lăsîndu-și părul despletit, ele îl stropesc. Dacă boabele încolțesc pînă în cea de-a douăsprezecea *tithi* prognoza arată că anul va fi îmbelșugat. În noaptea aceea femeile cîntă și dansează în jurul blidului scos în curte. Dimineața el este dus la rîu și i se dă drumul în apă.

*Gaṇeśa pūjā* — Sărbătorirea zeului succesului, devenit acum patronul comercianților, se face în cea de-a patra *tithi* de după Luna nouă.

https://biblioteca-digitala.ro

Este cel mai mare festival din partea apuseană a Indiei, regiune în care se află orașul Bombay, comerțul fiind aici foarte dezvoltat.

*Viśvakarmā pūjā* — Serbarea arhitectului ceresc este celebrată în ultima zi a lunii *bhādra*. În cinstea patronului divin, meșterii și artizanii nu pun mîna pe scule în ziua respectivă. Nu se știe din ce motive se țin concursuri cu zmee de hîrtie, dar jocul le oferă copiilor o zi emoționantă și incitantă.

*2.3.6.* Luna *āśvina* (septembrie — octombrie)

*Durgā pūjā* — Serbarea Zeiței-mamă, cel mai mare festival al hindușilor bengalezi, este celebrată pe toate meridianele lumii unde se află comunități bengaleze. În țară, sărbătoarea se întinde începînd cu Luna nouă din *bhādra* și pînă la Luna plină din *āśvina*. Este ținută în casele particulare sau în pavilioanele improvizate în piețe, în fața unei statui de lut.

Sărbătoarea începe cu oferirea de pomeni strămoșilor — ca în sîmbăta morților la români. Slujbele principale sînt oficiate între cea de-a șaptea și cea de-a noua *tithi* de după Luna nouă. În seara celei de-a zecea *tithi*, după ce statuia zeiței a fost scufundată în rîu (preferabil în Gange), toată lumea se adună în pavilionul ceremonial; aici, cu ajutorul tulpinelor plantelor ieșite din semințele cerealelor puse în pămînt cu două săptămîni înainte, preotul îi stropește pe cei adunați cu apă sfințită, numită „apa păcii". Sezonul festiv continuă pînă în seara cu Lună plină, culminînd cu *Lakṣmī pūjā*. Intervalul este consacrat reuniunii cu rudele și prietenii. Spiritul festivității cere ca în aceste zile oamenii să se abțină de la certuri și dispute.

*Lakṣmī pūjā* — În seara cu Lună plină familia se roagă în fața unui coș plin cu semințe de orez, simbolul zeiței, ținut tot anul în colțul sacru al casei. Casa este decorată cu flori și cu figuri ritualistice desenate pe podea cu făină de orez.

*Kālī pūjā sau Diwālī* — Sărbătoarea luminii se ține în noaptea cu Lună nouă din *āśvina*. Așa cum *Durgā pūjā* este cea mai mare sărbătoare în partea de est, *Kālī pūjā* este festivalul cel mai important din nordul și sudul Indiei. Ca o altă manifestare a Zeiței-mamă, ea o completează pe Durgā. Fiind distrugătoarea răului, Kālī coboară pe pămînt, conform mitului, însoțită de un anturaj de stafii. Pentru a îndepărta efectele negative ale duhurilor se practică iluminatul și jocurile de artificii. Conceptul are o paralelă în credința populară românească conform căreia spiritele morților se întorc pe pămînt în ajunul Anului Nou.

*Lakṣmī pūjā* — O parte integrantă a serbării lui Kālī o constituie în Bengal cea a lui Lakṣmī. Sărbătoarea începe cu alungarea lui Alakṣmī (Nenorocirea); o efigie mică a Nenorocirii, modelată din baligă de vacă (îngrășăminte) și fire de păr lungi din capul fetelor, este pusă pe o vînturătoare (unealtă făcută din împletituri, folosită la cernerea grînelor) și aruncată la gunoi. După părerea lui A. Tagore, Nenorocirea ar fi putut reprezenta o altă zeiță agrară arhaică, al cărei cult a fost înlocuit de cel al lui Lakṣmī.

*2.3.6. bis Lakṣmī vrata* — Zeița norocului, cu alte cuvinte a recoltei, într-o societate eminamente agricolă, este evocată de mai multe ori pe an. Țăranii o serbează de trei ori: în luna *phālguna* (primăvara),

https://biblioteca-digitala.ro

înaintea însămînțării ogoarelor, în luna *āśvina* (toamna), cînd grînele sînt aproape coapte, și în *agrahāyaṇa* (toamna tîrzie), la strîngerea recoltei. În afara rugăciunilor săptămînale, gospodinele o invocă în mod special de încă trei ori pe an, în lunile *bhādra*, *kārtika* și *caitra*.

*2.3.7.* Luna *kārtika* (octombrie — noiembrie)

*Bhrātṛ-dvitīyā* — Ziua fraților este sărbătorită în cea de-a doua *tithi* de după Luna nouă, adică în cea de-a treia zi după *Kālī pūjā*. Incantînd rugăciuni pentru sănătate, surorile își împodobesc frații aplicîndu-le pe frunte pastă de santal. Li se dau și cadouri sub formă de îmbrăcăminte, după care sînt invitați la masă. Obiceiul este practicat de toate femeile și fetele bengaleze, indiferent de credință.

*Jagaddhātrī pūjā* — Sărbătoarea Susținătoarei lumii se face în cea de-a noua *tithi* de după Luna nouă, după modelul serbării lui Durgā.

*Rāslīlā* — Serbarea dansului cosmic al lui Kṛṣṇa și Rādhā este celebrată la temple în seara cu Lună plină. Mitul a exercitat o mare influență asupra artiștilor plastici și a coregrafilor indieni.

*Kārtika pūjā* — Ziua Feciorului divin, conducătorul oștii cerești, este sărbătorită în seara cu Lună nouă. Slujba are loc în casele particulare sau în pavilioanele improvizate, ridicate prin contribuție publică. Serbarea își are originea în cultul prearian al lui Murugan din sudul Indiei.

*2.3.8.* Luna *agrahāyaṇa* (noiembrie — decembrie)

Ocazia importantă din această perioadă o constituie *Lakṣmī vrata*, discutată la *2.3.6. bis*.

*2.3.9.* Luna *pauṣa* (decembrie — ianuarie)

*Toṣlā vrata* — Sărbătoarea recoltei se ține începînd din ultima zi a lui *agrahāyaṇa* și pînă în ultima zi a lui *pauṣa*. Dimineața, femeile pun un anumit număr de buline făcute din baligă de vacă într-un blid de argilă căptușit cu frunze de vinete. Deasupra acestora presară tărîțe de orez (bengalez *tuṣ*, de unde este derivat și numele serbării) proaspăt decorticat. Împodobesc apoi blidul cu flori de la diferite plante legumicole, de exemplu fasole, ridichi, muștar etc. Cu părul lăsat pe umeri, ele duc blidul la cîmp și se roagă pentru o recoltă bună în fiecare an. În zorii ultimei zile a sărbătorii se pune un opaiț aprins într-un blid nou și toate femeile din sat se duc la rîu, fiecare purtîndu-și blidul pe cap. După ce dau drumul blidelor în rîu, credincioasele se scaldă în apă și-și spun rugăciunile pînă la răsăritul Soarelui. Serbarea se încheie cu un cîntec de mulțumiri la adresa astrului zilei.

*Itu pūjā* — Serbarea unui zeu popular, asimilat ulterior Soarelui, începe în ultima zi din *agrahāyaṇa*, continuă în duminicile următoare și se încheie în ultima zi din *pauṣa*. În zori, o femeie în vîrstă le povestește fetelor din casă legenda isprăvilor zeului, după care toate adoratoarele declamă rugăciunea. În zilele consacrate lui Itu femeile care îl serbează servesc masa vegetariană.

*Navānra* — Festivalul dedicat orezului proaspăt recoltat se ține în ultima zi din luna *pauṣa*. Bărbații din sat, indiferent de credință, colindă pe uliță și pe cîmp, cîntînd slava lui Lakṣmī. Femeile și copiii leagă fire lungi de paie — tulpini uscate de orez — la hambar, la poarta

https://biblioteca-digitala.ro

casei, la lăzi și mai ales la casa de bani. Se rostește o formulă ritualistică. Asemenea vîscului românesc, snopii de paie sînt consideraţi aducători de noroc pentru tot anul. Mîncarea specială a zilei constă în diferite tipuri de prăjituri numite *piṭhā*, făcute din făină de orez amestecată cu nucă de cocos; se servesc cu melasă de curmale. Cu ocazia sacrificiilor vedice, acum cîteva mii de ani, se serveau astfel de prăjituri numite *puroḍāś*.

*2.3.10.* Luna *māgha* (ianuarie — februarie)

*Sarasvatī pūjā* — Serbarea zeiţei ştiinţei şi a artei este celebrată cu multă însufleţire de către bengalezii de pretutindeni în cea de-a cincea *tithi* de după Luna nouă. Ca şi în *Durgā pūjā*, se oficiază slujba în faţa idolului de lut; zeiţa este sărbătorită în casele particulare, în şcoli, instituţii artistice, precum şi în pavilioanele ridicate în locuri publice. Elevii şi studenţii îşi sfinţesc cărţile, caietele, instrumentele muzicale, trusele de pictură etc. la altarul zeiţei. Copiii îşi încep primele lecţii în această zi prin ritualul numit *hāte-khaḷi* (punerea cretei în mînă). În ziua respectivă sînt interzise, paradoxal, scrierea şi cititul pentru adulţi. Seara se prezintă spectacole artistice.

Aşa cum la români nu se bat merele pînă la Ziua sfinţilor Petru şi Pavel, tot aşa bengalezii nu servesc fructul acrişor de sezon, *narkule kul*, înainte de a i-l fi oferit zeiţei. Raţiunea rezidă în faptul că fructul necopt poate provoca tulburări digestive.

*Saṣṭhī pūjā* — Zeiţa copiilor este sărbătorită a doua zi după *Sarasvatī pūjā*. De fapt, slujba ei se face de mai multe ori pe an. Mîncarea tradiţională pentru serbarea din luna *māgha* constă într-un amestec de linte *biuli*, vinete, fasole verde, mazăre şi cartofi noi, toate întregi şi fierte împreună, fără alt adaos decît sare şi, eventual, boia.

*Śiva rātri* — Noaptea lui Śiva se serbează în cea de-a paisprezecea *tithi* de după Luna plină, adică în noaptea premergătoare Lunii noi. În timp ce se oficiază slujbe speciale în temple, unii credincioşi ţin post negru toată ziua şi toată noaptea, ocupîndu-se de ritualuri în cursul întregii nopţi. Se recomandă să se mănînce un amestec de paisprezece soiuri de frunze comestibile (cum sînt cele de spanac bunăoară), fierte împreună. Este o mîncare foarte bună pentru curăţirea sîngelui la sfîrşit de iarnă.

*Māgha-maṇḍala vrata* — Acest festival pitoresc se ţine din ultima zi a lui *pauṣa* şi pînă în ultima zi a lui *māgha*. Se prezintă o piesă mitologică şi ritualistică, compusă din trei tablouri, interpretate la începutul, la mijlocul şi la sfîrşitul perioadei. Ele reprezintă, în ordine cronologică, victoria Soarelui asupra Ceţei, nunta Soarelui cu Luna şi, în ultimul episod, naşterea fiului lor Laul sau Raul (personificarea primăverii), nunta lui cu Pṛthivī (Terra) şi fecundarea simbolică a acesteia.

*2.3.11.* Luna *phālguna* (februarie — martie)

*Dol yātrā* — A doua serbare a legănării (pentru prima vezi *Jhulan* 2.3.4.) este celebrată în seara cu Lună plină. Slujba religioasă dedicată lui Kṛṣṇa şi Rādhā, ce se ţine cu această ocazie, a fost probabil suprapusă obiceiului arhaic de a marca venirea primăverii cu serbarea culorilor. În această zi, oameni de toate vîrstele se distrează ungîndu-se unii pe alţii cu praful mineral *phāg*, de culoare roşie. Substanţa are calitatea

https://biblioteca-digitala.ro

terapeutică de a proteja pielea contra bolilor specifice anotimpului. În zilele noastre sărbătoarea a căpătat o semnificaţie culturală datorită mai ales unor piese de teatru şi a unui mare număr de cîntece ale lui Rabindranath Tagore, dedicate acestei zile.

*N.B.* Pe plan astronomic, *Sarasvatī pūjā* prevesteşte sfirşitul iernii, *Śiva-rātri* indică perioada de tranziţie, iar primăvara începe cu *Dol-yātrā.*

*Śītalā pūjā* — În cursul lunii *phālguna* este adorată *Śītalā*, zeiţa care te apără de variolă, boală frecventă în acest anotimp. Zeitatea are un omolog românesc în Sf. Varvara, ocrotitoarea de ciumă, serbată pe data de 10 februarie.

*2.3.12.* Luna *caitra* (martie — aprilie)

Vāsantī, zeiţa primăverii, şi Annapūrṇā, dătătoarea de hrană — ambele reprezentînd cîte un aspect al Zeiţei-mamă — sînt sărbătorite în cea de-a şaptea şi, respctiv, a opta *tithi* de după Luna nouă, după modelul serbării lui Durgā. Se obişnuieşte să se dea ca pomană mîncarea sfinţită la templul lui Śiva, soţul Zeiţei-mamă.

*Rāma-navamī* — Ziua naşterii lui Rāma, eroul eposului *Rāmāyaṇa* şi un *avatārā* al lui Viṣṇu, este celebrată cu mare festivitate în nordul Indiei în cea de-a noua *tithi* de după Luna nouă. Interpretarea episoadelor din epopee prin teatrul popular de păpuşi formează o parte esenţială a serbării.

*Caḷak* sau *Gājan* — Anul se încheie prin serbarea lui Śiva. Iniţial era celebrată de yoghini pentru a reactualiza nunta lui Śiva cu Durgā, în care ei erau nuntaşi. Cu timpul, partea spirituală s-a degradat şi serbarea a ajuns o ocazie pentru a se demonstra aşa-zisele miracole din yoga, asemănătoare spectacolelor de acrobatism. Aspectul popular fiind acum mai pronunţat, oamenii se distrează la tîrguri, unde se vînd diferite produse agricole, unelte gospodăreşti, precum şi gustări de sezon.

### 3. ROSTUL SĂRBĂTORILOR

Pentru a schiţa o imagine de ansamblu a ritualisticii indiene desfăşurate în cursul anului, în paginile de mai sus am prezentat aspectele importante ale sărbătorilor de sezon. Datele sărbătorilor au fost determinate de diferitele ipostaze ale naturii, pe care un studiu mai amplu le-ar fi putut demonstra prin descrierea legăturilor lor cu vegetaţia potrivită fiecărei perioade. Toate aceste serbări, scripturale sau populare, sînt numite *pārvaṇa*; derivat din sanscritul *parva* (nod), termenul însuşi explică rostul acestora — serbarea punctelor de tranziţie din natură. Sau, mai precis, cosmicizarea vieţii umane.

### BIBLIOGRAFIE

1. Drăgulescu, Constantin, *Plantele în obiceiurile şi credinţele mărginenilor*, în „Revista de etnografie şi folclor", tomul 35, 1990, nr. 1, p. 33 — 58.
2. Ghinoiu, Ion, *Vîrstele timpului*, Bucureşti, 1988.
3. Marian Simion Florea, *Sărbătorile la români*, Bucureşti, vol. I — III, 1898 — 1901.
4. Rāy, Yogeáacandra, *Pūjā-pārvaṇa*, Calcutta, 1390 (anul bengalez) (= 1983).
5. Ţhākur (Tagore), Abanīndranāth, *Bāṁlār vrata*, Calcutta, 1367 (anul bengalez) (= 1960).

https://biblioteca-digitala.ro

# BASMUL POPULAR ROMÂNESC ÎN FOLCLORISTICA CONTEMPORANĂ

MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI

Cercetările contemporane de proză populară au în vedere cu precădere studierea fenomenului etnologic al povestitului în dinamica lui de la tradiție la inovație. Basmul este specia cea mai tradițională, care prin funcționalitatea sa în cadrul speciilor narative este impusă de o anumită mentalitate populară și de un anumit public receptor. Cu toate acestea, el comportă numeroase și interesante mutații și transformări față de schema tradițională. Supus unui permanent proces de inovație, basmul își poate modifica atît structura cît și forma datorită influențelor și factorilor ce actionează asupra mentalității și sistemului de gîndire al povestitorului contemporan. Toate aceste modificări se repercutează și asupra basmului prin acele adaptări la noile realități de viață pe care le trăiește creatorul popular — performerul de basme.

Ne vom restrînge demersul nostru doar la cîteva aspecte ce cuprind în esență problemele importante ce se degajă din studierea contemporană a basmului popular românesc.

Repertoriul românesc cuprinde aproximativ 600 de tipuri de basme propriu-zise, din care cam 100 sînt nuvelistice. O asemenea statistică ne indică că nu se înregistrează diferențieri prea mari față de colecțiile de basme ale popoarelor învecinate. Aproximativ jumătate din tipurile și subtipurile românești de basme nu sînt atestate în catalogul internațional Aarne—Thompson.

Încercările unor cercetători de a delimita ceea ce este specific numai unor popoare s-au dovedit infructuoase prin relativitatea constatărilor. Nu există granițe stricte în ceea ce privește motivele narative și inventarul procedeelor de basm. Motivele narative circulă de la un popor la altul, sînt adaptate și intră în structura basmului unui popor, potrivit mentalității și sistemului de gîndire al creatorului popular care și le asimilează. S-ar putea vorbi de o așa-zisă „adaptare" a motivelor și schemelor narative la temperamentul și modul de gîndire al creatorului popular, al performerului de basm. Chiar atunci cînd catalogul Aarne—Thompson înregistrează cîteva tipuri de basme ca aparținînd în exclusivitate repertoriului românesc, se pot desluși erori de clasificare, ele putînd fi niște variante care n-au fost menționate în alte cataloage naționale de basm.

După cum sesiza Ov. Birlea: „Dintre basmele fantastice doar tipul 532 (Voinicul ară cîmpul de aramă al împăratului cu boii de aramă, obținînd fata acestuia) pare specific repertoriului românesc" [1].

[1] Ov. Birlea, *Folclorul românesc I. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1981, p. 196.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 159—166

https://biblioteca-digitala.ro

Există desigur elemente comune în basmul popular românesc cu cele aflate în narațiuni din repertoriul altor popoare, dar acestea sînt asimilate la specificul național românesc, intervenind acel proces de prelucrare al creatorului popular, potrivit sistemului său de gîndire și culturii sale folclorice.

Schemele subiectelor de basm au o circulație universală. Există însă preferințe pentru anumite subiecte. Astfel, în folclorul românesc se deosebesc 270 de subiecte-tip de povești fantastice, față de 741 din tipologia internațională Aarne—Thompson. Dintre acestea, doar 141 sînt comune și altor popoare, iar restul de 130 sînt atestate pînă acum doar în folclorul românesc.

Există o preferință pentru poveștile ce reflectă o serie de probleme de maximă importanță pentru colectivitate, de pildă lupta împotriva unui asupritor reprezentat fie de un zmeu, balaur sau diavol, fie de un împărat sau boier. Adversitățile și conflictele sociale capătă în basmul popular românesc cele mai diverse forme. De pildă, tipul 300 sau 300 A, ce prezintă omorîrea balaurului cu 3—12 capete și pedepsirea impostorului, are 110 variante. De asemenea, de o mare răspîndire este basmul cu fata cuminte săracă și oropsită : tipul 480 (Fata moșului cea cuminte) are 33 de variante; tipul 511 (al Cenușeresei) are 54 de variante.

Basmul are o structură tradițională, concepută din scheme și motive narative care circulă, contaminează între ele și se dezvoltă în narațiuni noi.

Personajele din povești sînt simboluri ale unor generalizări ale noțiunilor de bine și rău.

Există în basmul românesc, ca și în celelalte basme populare, niște constante și variabile care susțin întreaga structură compozițională a basmului.

Structura basmului este mai fixă, se schimbă mai puțin, deși cu timpul și ea suferă unele modificări. Dintre constantele basmului putem enumera diversele stereotipii de basm constituite dintr-o succesiune de elemente : tripticul magic, probele de inițiere, anumite numere fatidice : 3, 7, 9, 12, încercările la care este supus eroul, formulele de basm : inițiale, mediane și finale.

Modul în care acestea se diversifică în funcție de talentul și imaginația creatoare a povestitorului constituie elementul variabil.

De fapt, schema tradițională a basmului reprezintă un scenariu pe care povestitorul, care este regizor și actor în același timp, îl dezvoltă cu modalități artistice diferite. Intervine talentul creator al artistului care modifică, modelează, adaptează acest scenariu dramatic în așa măsură, încît să reprezinte o individualitate, un fapt de creație unic. Fiecare basm constituie astfel o variantă ce se realizează prin adaptarea creatoare a unor structuri și motive narative.

La realizarea artistică a basmului contribuie ceea ce putem numi interpretarea sa de către povestitorul-actor, modul în care acesta intonează, dramatizează și realizează compozițiile tuturor personajelor de basm. Există un întreg complex al interpretării basmului constituit din mimică, intonație, gradare a sentimentelor, participare a povestitorului la acțiune, prin includerea sa în universul fabulosului de basm, precum și acea detașare cerută de postura de artist creator.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru înțelegerea și pătrunderea acestei laturi artistice de realizare a spectacolului povestitului într-o colectivitate folclorică, cercetările moderne de basm solicită înregistrarea pe pelicula filmică a bunilor povestitori, care își însoțesc narațiunea cu un mod de interpretare deosebită, care nu poate fi notată fidel, ci mai mult vizualizată. Fenomenul capătă distincție, se pot studia apoi reacțiile auditorului care receptează basmul, ale asistenței la acest tulburător și fascinant spectacol. În felul acesta se pot urmări acele considerente de natură psihosocială în cercetarea narațiunii populare, se poate vedea în ce măsură basmul se integrează, prin elementele sale de viață, stadiului actual de dezvoltare a satului românesc.

Cercetarea contemporană a basmului în contextul prefacerilor și transformărilor satului din zilele noastre implică de la început cîteva considerații generale pentru înțelegerea și studierea fenomenului povestitului.

Studierea pe plan sincronic a povestitului, prin disocierea cîtorva tendințe și raporturi ce acționează în cadrul fenomenului:

1. descifrarea și analiza raportului tradiție—inovație în fenomenul povestitului;

2. dezvăluirea acelor mutații existente în receptarea diferitelor specii narative;

3. sublinierea funcționalității povestitului în colectivitatea folclorică a satului contemporan.

Povestitul constituie un act de comunicare într-o comunitate folclorică și răspunde unei necesități social-culturale, ca de altfel orice fapt de cultură. El trebuie să corespundă aspirațiilor și trebuințelor indivizilor din acea colectivitate.

Asistăm în prezent la un profund proces de prefaceri și transformări în viața satului, datorat unui nou mod de viață și context sociocultural. S-au produs numeroase schimbări în mentalitatea oamenilor, care au atras implicit modificarea gustului în receptarea și transmiterea diferitelor specii folclorice.

Cercetările contemporane asupra basmului popular au demonstrat unele modificări în repertoriul povestitorilor actuali, ce trădează o schimbare a preferințelor pentru diversele specii narative. Se înregistrează astfel o mutație a interesului de la povestea fantastică la povestirea realistă, cea nuvelistică, ori la snoavă, anecdotă sau banc.

O dată cu schimbarea mentalității și a conștiinței povestitorilor, basmul devine o performanță artistică în repertoriul numai al unor povestitori talentați și se reîntîlnește în genere cu greutate, nemaifuncționînd contextul specific tradițional al desfășurării sale. Basmul, prin valoarea sa artistică, se cere de urgență a fi cules pentru conservarea sa patrimonială.

Studierea actuală a basmului comportă, în primul rînd, cercetarea contextului sociocultural în care acesta se desfășoară. Raportat la contextul tradițional, basmul prezintă diferențieri ușor sesizabile: s-au destrămat prilejurile tradiționale propice povestitului în general, ca șezătorile, diversele clăci de scărmănat lînă, de desfăcut porumb, măcinatul la moară etc.



https://biblioteca-digitala.ro

Fenomenul navetismului prilejuieşte ocazii de povestit în condiţiile călătoriei pentru toţi acei tineri ai satului care sînt angajaţi la diverse combinate sau complexe industriale de la oraş şi efectuează naveta zilnic. În cadrul acestei călătorii, tinerii joacă cărţi, se amuză, făcînd glume unul pe socoteala celuilalt, sau povestesc diferite bancuri ori întîmplări reale din viaţa lor. Basmul, prin lungimea sa, nu este povestit în astfel de ocazii, oamenii simţind nevoia unor naraţiuni concentrate, concise şi în general cu nuanţă umoristică, pentru a le uşura condiţiile de navetă.

Deşi ocaziile favorabile povestitului s-au diminuat, interesul pentru povestit, în general, nu s-a pierdut şi, mai ales în zilele de sărbătoare, oamenii se adună la bufetul din sat ori la diverse cabane şi se incită unii pe alţii să povestească, la un pahar de vin.

Pentru o anumită perioadă basmul constituia doar un apanaj al maturilor, oamenii credeau în reprezentările de basm si în acel univers miraculos al basmului, potrivit unei concepţii de viaţă mult mai arhaice şi a unei mentalităţi sensibile la reprezentările mitologice tradiţionale.

O dată cu trecerea timpului, cu schimbarea mentalităţii prin procesul de şcolarizare, dar mai ales prin îmbogăţirea cunoaşterii vieţii şi prin difuzarea canalelor mass-media : radio, TV şi presă, oamenii şi-au schimbat concepţiile despre viaţă, au părăsit treptat credinţele în universul fabulos al basmului, basmul devenind în acest fel un produs narativ pe care generaţia matură îl transmite copiilor (şi în special celor de vîrstă preşcolară) doar pentru valoarea sa estetică şi educativă.

Creatorii de basme contemporani, în cea mai mare măsură, nu mai cred în veridicitatea basmului şi din această cauză şi basmul se restrînge din ce în ce mai mult, descoperindu-se cu foarte mare greutate. Basmele s-au născut din nevoia oamenilor de a-şi transmite sentimentele, gîndurile, dorinţele şi speranţele lor într-o lume mai bună, mai dreaptă. În cadrul creativităţii populare s-au dezvoltat în naraţiuni pline de tîlc o serie de învăţăminte şi precepte morale, devenite pilde pentru generaţiile tinere care receptează basmul.

Poveştile populare au o funcţie socială precisă. Adresîndu-se unui larg auditoriu, în mare parte copii, basmele răspund unei necesităţi de cunoaştere prin confruntarea cu întîmplări ce sînt plasate în domeniul fabulosului, dar îşi au un miez de adevăr în realitatea cotidiană trăită de povestitor. Din basme copiii învaţă să se comporte în viaţă, să fie curajoşi, drepţi, cinstiţi, povestea căpătînd astfel dimensiunile unui adevărat tratat de etică.

Cercetarea contemporană a basmului impune cercetătorului o întreagă strategie de studiu pentru descoperirea acelor povestitori deosebiţi care mai deţin într-o colectivitate folclorică un repertoriu de basm. Un asemenea fapt se constată cu greutate în zilele noastre, cu atît mai mult cu cît bunii povestitori de basme au dispărut, informaţia s-a pierdut, iar cei bătrîni au suferit procese de amnezie a memoriei folclorice şi nu-şi mai pot reface întreaga structură narativă a basmului. De cele mai multe ori, refacerea scheletului narativ constituie un proces de durată şi foarte dificil, realizîndu-se doar cu aportul specialistului folclorist, care este nevoit să-i revigoreze procesele de memorie ale creatorului de

https://biblioteca-digitala.ro

basme prin amintirea unor momente narative (este ceea ce am numi revitalizarea fondului pasiv al memoriei).

Auditoriul s-a schimbat prin mutații axiologice : cei maturi nu mai cred în veridicitatea basmului și nu mai solicită basmul fantastic. Elevii citesc povești din culegeri și antologii de basme, preferă o literatură de science-fiction, iar cei mici privesc la Tv desenele animate înainte de culcare. Acestea au eliminat spunerea basmelor pentru preșcolari, cu intenția de a-i liniști psihic, pregătindu-le astfel somnul. Deci, practic, basmele astăzi nu se mai spun decît foarte rar, de regulă de către bătrîni nepoților mici, înainte de culcare.

În studierea povestitului, ca fenomen folcloric din viața unei colectivități, cercetătorul trebuie să cunoască în primul rînd contextul psihosocial în care se dezvoltă acesta, să analizeze modul în care povestitul se integrează prin trăsăturile sale caracteristice în ansamblul manifestărilor de cultură orală contemporană.

Un interesant experiment folosit în metoda de culegere și cercetare contemporană a narațiunilor populare îl constituie studiul monografic asupra povestitului, prin revenirea în aceeași zonă etnofolclorică după o perioadă îndelungată de timp, pentru urmărirea diacronică și sincronică a fenomenului.

Refacerea cercetării duce la posibilitatea studierii comparative a repertoriului povestitorilor din acea zonă folclorică, într-o perioadă de timp, și ne oferă o imagine atotcuprinzătoare prin descoperirea trăsăturilor diferențiale ale fenomenului, în plin proces de evoluție a conștiinței folclorice.

Am întreprins în acest sens numeroase cercetări cu caracter monografic asupra fenomenului povestitului în anumite zone, luîndu-ne drept eșantion anumite localități pe care le-am considerat reprezentative pentru studierea povestitului. Spre exemplu, am studiat fenomenul povestitului în detaliu în zona muntoasă a Vrancei [2], în comune ca Izvoru Muntelui ori Ceahlău, jud. Neamț, în zona Brăilei [3], apoi în comunele Șanț, Maieru, jud. Bistrița-Năsăud.

Studierea contemporană a basmului se poate desăvîrși printr-o metodă complexă de cercetare, în care sînt coroborate date ce aparțin mai multor discipline : filologie, folcloristică, sociologie, psihologie, istorie, estetică, etică, axiologie etc.

O cercetare serioasă impune luarea în considerație a rezultatelor tuturor acestor discipline în studierea complexă a faptului de cultură populară orală.

Am încercat în cercetările noastre să surprindem pe bandă de magnetofon și să înregistrăm nu numai povestea propriu-zisă, ci și unele anchete pe care le-am făcut cu bunii informatori, cu revelatoare mărturii asupra fenomenului povestitului în manifestarea lui actuală în viața

[2] Mihai-Alexandru Canciovici, *Contribuții asupra fenomenului povestitului în contemporaneitate — Cercetarea monografică a zonei muntoase a Vrancei*, 1985, manuscris în Arhiva I.E.F.

[3] Studiile elaborate în cadrul unui colectiv interdisciplinar condus de d-na Ghizela Suliteanu și tipărite în cele două volume de *Studii de etnografie și folclor din zona Brăilei*, editate de Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă a județului Brăila, 1975, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

satului privind interesul lor pentru povești, pentru faptele relatate, credința lor în universul fabulos al poveștii, în personajele de basm și acțiunile acestora.

Anchetele noastre, bazîndu-se pe un chestionar pe care l-am pregătit în prealabil, ne-au ajutat să configurăm acel univers psihosocial al povestitorilor, să le descoperim diversele concepte etice, estetice și mentalitatea.

Deschiderea unei perspective axiologice în studierea povestitului contemporan îl poate conduce pe cercetător la consideratii interesante privind procesul de valorizare în mentalitatea creatorului anonim și constituie o etapă importantă a cercetării actuale asupra povestitului.

Interesul pentru povești se asociază de foarte multe ori la povestitorii actuali cu rezonața educativă și moralizatoare a basmului, ce-l situează pe povestitor pe linia eticii populare, cu preceptele ei severe și stabile.

Basmul este un consistent mijloc educațional, această specie narativă jucînd un rol principal în activarea unei pedagogii specifice culturii orale populare.

În reacția apreciativ-atitudinală a povestitorilor, se manifestă atracția sau respingerea unuia dintre cei doi poli ai valorii. În acest sens ei resping urîtul, prin aprobarea frumosului, minciuna și nedreptatea, prin afirmarea valorii contrare : adevărul și dreptatea. Reacția lor devine, în acest sens, o proiecție a dorințelor, aspirațiilor și necesităților lor, a încrederii într-o lume cu valori echilibrate, în care să se instaureze binele și dreptatea, frumosul sub toate aspectele și nuanțele lui.

O cercetare actuală asupra basmului presupune un studiu psihosocial despre povestitorii-performeri de basme.

Există la povestitorii pe care i-am cunoscut deosebiri de informație, de cultură și de mentalitate. Unii au preluat basmul din lectură, deci prin carte, alții pe cale orală. Deosebirea este mare, deoarece povestitorii care au citit mult păstrează în limbajul poveștilor lor expresii ori sintagme cărturărești, chiar dacă ei repovestesc basmul cu propriul lor vocabular.

Luîndu-ne drept criteriu de referință deosebirile de informație și experiență de viață a povestitorilor, precum și credința lor în veridicitatea basmelor, putem face următoarea ordonare :

1. povestitori care nu mai cred în basme, avînd deci o atitudine pragmatică ;

2. povestitori care se îndoiesc, exprimîndu-și suspiciunea în adevăru l basmelor ;

3. povestitori care aderă total la conținutul basmului, avînd deci mentalitatea tradițională, dar încadrîndu-se perfect în realitățile contemporane.

În cercetările noastre am întîlnit excepționali creatori de basme, cum ar fi povestitoarea Maria Gribincea din Izvoru Muntelui — Bicaz, jud. Neamț, care printr-un bogat repertoriu de basme fantastice, de o lungime considerabilă, ne-a demonstrat că un talentat povestitor trebuie să posede o memorie remarcabilă, în ciuda vîrstei înaintate, să cunoască în detaliu structura narativă a variantelor sale ca să și le poată reconstitui cu ușurință. Maria Gribincea constituie un fenomen narativ pentru specialiști, ea fiind înregistrată, inițial, de dl Corneliu Bărbulescu și

https://biblioteca-digitala.ro

apoi redescoperită de noi în cercetările monografice pe care le-am efectuat în comuna Izvoru-Muntelui. Maria Gribincea este și un talentat povestitor, nu numai creator de basme, căci este înzestrată cu o mare artă actoricească de interpretare a poveștilor sale, ea participînd intens afectiv la cele relatate. Am regretat nespus că nu am putut filma o asemenea creatoare de basme, pentru că în acest mod am fi avut un document de arhivă remarcabil.

Povestea are însușiri care o deosebesc de alte specii ale literaturii populare. Ea oferă povestitorului o mare libertate de *fantazie* (am preluat conceptul călinescian), prin împletirea permanentă a realității cu ficțiunea și fabulosul basmului, personajele și situațiile reale devenind reprezentări poetice.

Creatorul popular anonim împrumută eroilor săi de basm ceva din experiența sa de viață, aceștia acționează potrivit concepției populare despre erou, ca simbol al dreptății și binelui. Acțiunile plasate în universul fabulos își găsesc corespondența în planul real al vieții cotidiene. Din această cauză tot ce se întîmplă în basm este adus la nivelul posibilului, povestea neavînd un caracter absurd. În absolut toate basmele românești există o permanentă concretizare a fantasticului în realitatea imediată a vieții povestitorului, ceea ce permite pătrunderea inevitabilă a elementelor inovatoare în structura compozițională și lexicală a basmului. Introducerea neologismelor în limba povestirii basmului prilejuiește cercetătorului interesante și surprinzătoare observații în legătură cu raportul tradiție—inovație și cu modul de concretizare a fantasticului în realitatea vieții satului contemporan. Maria Gribincea, de pildă, într-o variantă de basm de tip „Fata soarelui", folosește o formulare inovatoare ciudată, ce poate stîrni ilaritate, prin alăturarea neașteptată a doi termeni, aparținînd fiecare altei sfere conceptuale. Povestitoarea remarcă: „A venit și soarele la nuntă, era să-i topească acolo. A ținut un an nunta. Soarele nu s-a mai dus la *servici*, era întuneric pe pămînt, a stat un an de zile la nuntă. Aici era lumină unde era el, dar nu era încolo. Oamenii să ruga lu Dumnezeu să deie soarele înapoi" [4].

Asemenea modernizări în structura tradițională compozițională a basmului vin din dorința de a conferi cît mai multă verosimilitate narațiunii, prin adaptarea permanentă la realități și noțiuni din sfera de viață a povestitorului. O serie de noțiuni ori obiecte ce ilustrau o tehnică veche sînt înlocuite cu unele actuale, care îi vin inevitabil în minte povestitorului. Arcul cu săgeți este înlocuit cu pușca, tunul cu mitraliere, mijlocul de comunicare folosit este telefonul ș.a.m.d. Imixtiunea în textura lexicală a basmului a unor elemente ce sugerează aspecte din viața contemporană reprezintă o formă de inovație prezentă în contextul prefacerilor satului contemporan.

Interpretarea contemporană a basmului popular românesc dezvăluie un întreg sistem de credințe și reprezentări ale poporului, ce reflectă straturi străvechi de civilizație și de mentalitate. Basmul constituie una dintre cele mai interesante expresii ale culturii poporului nostru prin bogăția și frumusețea imaginilor artistice, prin complexitatea reprezentă-

[4] Arhiva I.E.F., mgt.5200 Ic — IIa, Povestea cu fata soarelui, inf. Maria Gribincea, comuna Izvorul Muntelui — Bicaz, județ Neamț, 11 august 1979, culeg. Mihai Cancicovici.

https://biblioteca-digitala.ro

rilor și a simbolurilor sale, prin modul subtil în care reflectă viața și gîndirea creatorilor populari ce au transmis de-a lungul generațiilor această categorie narativă.

Cercetarea folcloristică contemporană are datoria morală de a surprinde, înregistra și conserva această specie narativă, astăzi pe cale de dispariție, pentru frumusețea ei artistică, dar mai ales pentru faptul că reprezintă un document de spiritualitate românească.

## Le conte populaire roumain d'une perspective de la recherche folkloristique contemporaine

*(Résumé)*

L'auteur présente dans cette étude le conte populaire comme une catégorie narrative traditionnelle dans le cadre plus large du phénomène ethnologique du raconter, dans la vie contemporaine.

En suivant la situation actuelle du conte populaire, il rapporte la discussion à quelques problèmes importants :

— le rapport tradition-innovation dans le phénomène du raconter ;

— les mutations de quelques espèces de narrations et leur poids dans la vie folklorique du village contemporain ;

— l'intégration de la narration dans le contexte évolutif du village d'aujourd'hui. On souligne la diminution substantielle de l'intérêt de la collectivité pour les contes fantastiques, en faveur du poids grandissant des facéties et des anecdotes dans la vie spirituelle du village.

L'étude contemporaine du conte populaire a pour but une méthode complexe de recherche à laquelle ont contribué les diverses disciplines comme : la philologie, la folkloristique, la sociologie, la psychologie, l'histoire, l'esthétique, l'éthique, l'axiologie.

Une expérimentation très intéressante dans la méthode du recueil des narrations populaires constitue l'étude monographique sur le phénomène du raconter par le revenez-y dans la même région ethnologique, après une longue période, pour suivre le phénomène au point de vue synchronique et diachronique.

L'ouverture d'une perspective axiologique dans l'étude du raconter constitue une étape supérieure dans la recherche contemporaine du phénomène en cause.

On observe de nombreuses modifications d'attitude des narrateurs à propos de l'univers fabuleux du conte, ainsi que dans la construction des schémas narratifs. Les « nouveautés » s'impriment dans le langage et dans le style du récit.

https://biblioteca-digitala.ro

# TEXT ŞI CONTEXT ÎN DEFINIREA CONTEMPORANĂ A MEMORATULUI. I
## (Studiu de gen)

CORNELIA CĂLIN

Cercetarea românească de teren îmbogăţeşte numărul accepţiilor date *memoratului* cu diferite denumiri, cum ar fi : „păţanie" sau „paţă", „povestire reală", „legendă-povestire", „întîmplare adevărată", „amintire", „poveste locală", „povestire-credinţă", „legendă", „relatare", credinţă", „povestire mitologică" şi altele...

Aceste denumiri le găsim raportate la materialul înregistrat în mediul sătesc, de-a lungul anilor, cea mai veche atestare, din Arhiva de Folclor, aparţinînd lui Ov. Bîrlea, sub numele „amintire din viaţă", înregistrată în 1949 într-un sat din zona Timişului.

Ov. Bîrlea nu recunoaşte *memoratele* ca o categorie literar-folclorică de sine stătătoare şi le numeşte povestiri : „*povestirea*, spune Ov. Bîrlea [1], vrea să denumească toate *naraţiunile despre fapte contemporane săvîrşite de către povestitori sau la care aceştia au fost martori;* povestitorul ca şi „legenda" [*memoratul*, n.n.] petinde că relatează *adevărul* şi cere să fie crezută fără şovăire, cu atît mai mult, cu cît povestitorul este el însuşi participant sau martor la cele întîmplate, sau cel puţin deţine relatarea de la un alt martor demn de încredere".

Această definiţie ne aminteşte de cea dată memoratelor de către Sydow în urmă cu mai bine de 20 de ani.

Ov. Bîrlea recunoaşte, totuşi, că lucrurile în fapt nu stau tocmai aşa, deoarece acest tip de naraţiuni nu reprezintă numai specia realistă a prozei populare, ci şi *povestirea superstiţioasă*, în care povestitorii pretind că au avut întîlniri cu diavolul (travestit de obicei în animale de culoare neagră), cu stafii şi strigoi. Povestitorii susţin în acest caz că ceea ce povestesc este adevărat şi trebuie crezut, dar, spune Ov. Bîrlea, „de la un anumit punct « sceneria este fantastică... », iar prin prezenţa fantasticului « povestirea superstiţioasă » se apropie mult de *legendă*, uneori fiind chiar greu de delimitat de aceasta". Totuşi, recunoaşte Ov. Bîrlea, „«povestirea superstiţioasă » (identificată de noi cu *memoratul*) se deosebeşte de legenda despre fiinţe supranaturale prin faptul că însuşi povestitorul este personajul care pretinde că s-ar fi întîlnit cu fiinţe supranaturale de consistenţă fantastică". O altă diferenţă dintre cele două categorii ar mai fi, adăugăm noi, şi cea rostită de Ov. Bîrlea că deznodămîntul este la *legendă* întotdeauna tragic, în timp ce *memoratul* se sfîrşeşte întotdeauna cu un happy end.

Ov. Bîrlea este de părere că *povestirea* este o creaţie contemporană a povestitorilor şi are o existenţă efemeră ; ea se stinge o dată cu poves-

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, Bucureşti, p. 167—175

https://biblioteca-digitala.ro

titorii ei; fac excepție însă un număr restrîns dintre ele, care intră în tradiția orală (dar acestea sînt *memoratele!* n.n.), deci nu trebuie confundate cu povestirile din viața de toate zilele; și ele, la rîndul lor, trebuie discutate în funcție de încărcătura tradițională pe care o dețin și care de multe ori nu este relevantă.

În această situație se află *memoratele urbane*, care conțin unele credințe uneori neexplicabile în mesajul narativ, dar care se pot identifica printr-o cercetare aprofundată.

Desigur, s-ar pune întrebarea firească dacă *memoratele* nu ar reprezenta decît o fază de început a unei legende, în care *sfîrșitul tragic*, care o caracterizează, ar apărea mai tîrziu?

Sîntem în măsură să răspundem că aceasta ar fi posibil numai în cazul memoratelor care au ca actanți *ființe supranaturale justițiare și malefice*, care acționează împotriva individului, textul literar avînd deseori un sfîrșit tragic, ceea ce ar putea arăta că el deja s-a transformat în *legendă*.

Dar *memoratul* este și o categorie narativă de sine stătătoare, care circulă atît în mediul rural cît și în cel urban, alături de legenda mitologică propriu-zisă, avînd uneori nuclee tematice asemănătoare.

Dar asupra acestei păreri vom mai reveni.

Cercetătoarea Tony Brill este, din cîte cunoaștem, singura care recunoaște existența *memoratelor* ca o categorie literară aparte. În cunoscuta sa lucrare *Tipologia bibliografică* ... Legendele, cap. introductiv, Domnia sa subliniază importanța *memoratelor* astfel: „Deși *memoratele* nu au fost unanim acceptate într-o clasificare de către cercetători, au fost socotite de noi importante sub mai multe aspecte: am considerat că ele pot fi privite uneori ca *puncte de plecare*, miezul din care se dezvoltă piesele realizate, iar adesea ca indicii ale decăderii acestora, adică a *fabulatelor*. Faptul că *memoratele* nu au ajuns *fabulate* pot dovedi și circulația lor restrînsă, datorită interesului redus al poporului pentru aceste credințe și de aceea nu s-au realizat pe plan artistic. Dezagregarea *fabulatelor* poate avea aceeași semnificație, pe plan invers, pentru alte *legende*, într-o perioadă anumită. În afară de aceasta, *memoratele* completează capitolele mai sărace în *fabulate*.

Ignorîndu-le, nu am putea reda o imagine completă a tradiției noastre de legendă" [2].

Iar mai departe completează: „*Legendele mitologice românești sînt în majoritatea lor memorate!*" [subl. n., C.C.]

Nu sîntem întru totul de acord cu acest punct de vedere; este adevărat că *legendele mitologice* românești, în comparație cu cele etiologice și geografice, sînt mai puține la număr, circulația lor restrînsă nedîndu-le posibilitatea de a ajunge în stadiul unor creații artistice literare bine închegate, și din acest punct de vedere s-ar asemăna foarte mult cu *memoratele*, dar pe de altă parte ele se deosebesc de *memorate* prin aceea că presupun încălcarea interdicției cu administrarea pedepsei pînă la *finalul tragic* *, or finalul tragic în *memorate* lipsește!

---

* În *Introducere* la cunoscutul volum de *Antologie de proză populară*, p. 32, Ov. Birlea afirmă: « în genere, *legenda* are un *final tragic*, uneori deosebit de impresionant, încheind-se cu mențiunea caracteristică: „de atunci... a rămas cutare aspect, în forma lui de astăzi" ».

https://biblioteca-digitala.ro

Adept al teoriilor moderne în cercetarea prozei populare românești, Nicolae Constantinescu observă, la rîndul său, că „în ceea ce privește delimitarea speciilor epicii populare în proză există încă unele controverse...", „« sora » mai mică a speciilor « clasice », *povestirea* (contemporană), ridică încă problema încadrării ei riguroase în sistemul căreia îi aparține..."

Aceste povestiri sînt importante deoarece ele satisfac „nevoia omului simplu de a consemna realitatea", avînd funcțiile clare de „a informa", „a sfătui", „a instiga la acțiune", „a alerta", „a atrage atenția", specia ca atare răspunzînd nevoii de a transmite o învățătură, întrucît „orice întîmplare poate oferi o regulă de comportare, măcar de natură practică" [3].

Așadar, *narațiunile* sînt *semne* iar întîmplările sînt referenții lor externi; dar nu orice experiență personală are șansa de a deveni povestire (poate *memorat*, n.n.). Aici credem, și sublinierea ne aparține, că în ceea ce privește *memoratul*, pe care îl socotim o „povestire" contemporană, atît rurală cît și urbană, poate rămîne în tradiția orală cu condiția să dețină acea încărcătură mitologică care o apropie mai mult de *legendă* decît de *anecdotă*, de exemplu.

Credem că cercetările întreprinse și studiile efectuate pînă acum, în măsura în care am putut să le cunoaștem, pot fi considerate realizări științifice importante de la care putem pleca în demersul de față. Caracteristica principală a acestora a fost intenția de a separa *legenda* de *memorat*, deseori confundate, idee la care subscriem.

În ceea ce ne privește preluăm conceptul de *memorat* cu accepțiile date de Patrick Mullen [4] și Lauri Honko [5], concept care credem că ilustrează cel mai bine materialul românesc, și recunoaștem *memoratului* două trăsături esențiale care nu se exclud: *caracterul real-concret* (sau presupus concret) și *credința folclorică*.

Memoratul poate fi deci: *o narațiune, rememorare sau relatare personală care are la bază o experiență colectivă și presupune credința folclorică, este plasată într-un cadru concret (sau presupus a fi concret), de gr. I, cînd actantul principal al povestirii este însuși povestitorul, și de gr. II, cînd povestirea este preluată și însușită ca fiind personală, spusă la pers. I și în care, încălcarea interdicției de păstrare a credinței se face fără consecință*. Este în curs de formalizare **.

---

Ov. Birlea nu sesizează deosebirile dintre *memorat* și *legendă* și atribuie legendei următoarele caracteristici: legenda este o narațiune care caută să explice obîrșia unui fenomen, a unui aspect de detaliu chiar, să comenteze sau să comemoreze fapte și figuri de seamă din trecutul maselor populare. Legenda pretinde că relatează adevărul și ca atare ea se cere crezută fără șovăire.

„Neobișnuitul e caracteristica de căpetenie a faptelor relatate în legende; sufletul omenesc se simțea puternic zguduit, de cele mai multe ori neputincios în a înlătura *consecința nefastă* și se pleca sub puterea forțelor presupuse mai tari..." (*loc. cit.*, p. 33).

** Aici avem în vedere următoarele două trăsături care pot determina caracterul formalizat al narațiunii: a) existența unui număr de variante care cu cît este mai mare cu atît gradul de formalizare este mai puternic; în cazul memoratelor românești pe care le-am cercetat, numărul variantelor constatate raportate la nucleele specifice tematice este relativ mic, deci gradul de formalizare este și el mic și b) existența *motivemelor*, a formulelor de început și sfîrșit, care deschid și închid discursul narativ, care sînt reprezentative în variantele de care le-am cercetat. Asupra acestui aspect vom mai reveni în cuprinsul acestor pagini.

https://biblioteca-digitala.ro

*Legenda* ***, în schimb, este o naraţiune care presupune în mod obligatoriu *superstiţia* sau *credinţa folclorică*, urmată de *încălcarea interdicţiei cu pedepsirea ei;* ea are elemente fantastice şi miraculoase, bazate pe fondul real al unei întîmplări reale sau pe miezul imaginar al unei întîmplări mistice.

Faţă de structura legendei, care poate fi reprezentată de existenţa unui *tabu, încălcarea tabuului şi consecinţa tragică* care decurge din aceasta, decupajul textual al memoratului se poate citi astfel : *tabu* (interdicţie), *încălcarea tabuului* (nerespectarea interdicţiei), fără pedepsirea acestei acţiuni (*consecinţa 0*).

Într-o *legendă* despre *Şolomăţ*, operînd decupajul textului folcloric, putem stabili următoarele compartimente :

**Credinţa** (este obligatorie, este explicitată) : *Şolomăţul, care aduce grindina, trăzneşte pe cei care îl supără;*

**Încălcarea credinţei :** *„Şolomăţul a venit o dată la nişte copii, la munte, cerîndu-le pîine şi numai fetele i-au dat;* violarea normei : *băieţii l-au urmărit pînă la rîu, bătîndu-l cu pietre; acolo la rîu a ieşit un cal, îndată ce a fost încălecat de unul din băieţi a început să se înoreze şi să tune.*

**Consecinţa** (finalul tragic) : *Băiatul care l-a bătut cu pietre pe Şolomăţ a fost trăznit de fulger şi a murit, fetele nu au păţit nimic"* [6].

Într-o *legendă* (urbană) segmentul de susţinere a credinţei este saturat de îndeplinirea ritului :

**Credinţa** (se subînţelege) : femeile nu aduc noroc vasului pe care urmează să-l boteze.

**Încălcarea credinţei :** *„Era într-o dimineaţă plină cu soare şi vasul „Caransebeş", un cargou de mărfuri de 1100 de tone, urma să fie lansat în şantierul nostru. După numele dat de naşa vasului „Caransebeş" au participat la această lansare şi oficialităţile acestui oraş. Pentru prima oară, însă, poate or fi fost şi alte ocazii, nu ştiu, sticla de şampanie aruncată cu mai multă forţă s-a făcut numai bucăţele şi s-a pierdut gîtul acestei sticle de şampanie.*

*Echipajul îngrozit a solicitat să se arunce a doua sticlă, care a îndeplinit aceaşi funcţie, dar în sinea lor, fiecare dintre ei erau timoraţi de ideea că vasul lor va suferi un accident. Tot ca o superstiţie, n-a putut să fie explicată niciodată, dar ea vine să întărească acest lucru* [credinţa noastră — n.n., C.C.], *este că acest vas*

**Consecinţa tragică :** *„Caransebeş" după o perioadă de timp* [...] *a luat foc. Am stat de vorbă cu echipajul respectiv şi cu foarte mare greutate l-am putut convinge că nu aceasta a fost cauza adevărată a accidentului navei..."*

Cf. Arhiva I.E.F., mgt. 5525 II b, inf. Fluieraşul St., 64 a, Şantierul Naval Drobeta-Turnu Severin, 1984

În cazul *memoratului*, consecinţa nefastă lipseşte :

**Credinţa** (este obligatorie şi este enunţată) : *De dracul nu e bine să vorbeşti, să-l pomeneşti.*

**Încălcarea credinţei :** *„O dată venea mama mea cu tatăl meu de la tîrg, da' tata una, două, tot pe dracul îl avea în gură. Ba* „dracul să-l ia", *ba* „ducă-se la dracu", *ba* „cine dracu..." *Mama s-a mîniat*

*** Este evident vorba de legenda mitologică.

https://biblioteca-digitala.ro

*și s-a fost dus o leacă mai înainte. Vede un om. „Bună vreme", îi zice mama. El nu răspunde. „Dumneata ești, uncheșule?" îl întreabă mama. Tace. „E nănașul", gîndește mama : „Sărut mîna, nănașule !" Tace. Da' acela era dracul. Diavolul dacă vorbești de el, sau dacă în vorbă te dai lui, cum sînt oamenii că zic „să fiu al dracului ! ? „Să mă ia dracul", el își scrie și tot umblă după om de i să arată"* [7].

În urbanitate, în cazul unor memorate, deseori credința se subînțelege ; poate fi dedusă de cercetător, iar practica de susținere a credinței este amplu relatată :

**Credința nu este explicitată :** *Cel care bea apă din Dunăre sau intră în atingere cu ea rămîne legat de Dunăre.*

**Susținerea credinței :** « *La Oltenița cînd eram cu vasul „Buzău", aveam secund pe unul Babiuc, venit în Giurgiu de la Săvinești. Îmi povestea cum a devenit marinar : s-a dus la Giurgiu, la plaje, tînăr copil s-a coborît în barca unui pescar care dădea la pește cu chipcelu și în momentul ăsta venea un vapor să acosteze la ponton. Pe vapor erau toți marinarii dezbrăcați și și-a zis în sine : „și eu aș vrea să fiu acolo, marinar, și am să mă fac marinar" și s-a dus și a băut apă din „ispol" ; acest Babiuc a stat în marinărie pînă am ieșit eu la pensie* ».

(Arhiva I.E.F. mgt. 5526 II b, inf. Manofescu Dumitru, 64 a, Drobeta-Turnu Severin, 1984)

Din *tipologia bibliografică a legendelor mitologice românești* **** am identificat următoarele subiecte narative pe care le considerăm ca fiind specifice categoriei literare a *memoratului ;* am adăugat la acestea cele depistate de noi în mediile urbane cercetate :

A. *DESTINUL*

I. **Ursitoarele** — *prezicerea soartei* : copilul sortit să moară din cauz unui șarpe înghițit și care este salvat.

II. **Schimbarea destinului** prin folosirea unei practici de apărare : aruncarea în Dunăre, „botezul cu apă din Dunăre", băutul apei din „ispol" sau de la „pana cîrmii", „botezul la lansarea navelor" ; pentru prima plecare în cursă : „botezul cu „nitul de aur".

B. *MORȚII*

**I. Întîlniri cu spiritele morților care nu fac rău**

*Cu moroii* : memoratele despre originea moroilor, atributele lor, practici de îndepărtare a moroilor

*Cu strigoii* : despre originea strigoilor (înecații, spînzurații), atributele lor, practici de îndepărtare a strigoilor, despre navele socotite „piază rea" pentru că la construcția lor a murit un om ;

**II. Întîlniri cu fantome care nu fac rău :** cu omul negru ; cu plînsul omenesc ; cu calul alb ; cu pisica neagră ; cu chipul de gîscă ; cu broasca țestoasă ; cu fata ciudată ; cu berbecul alb ;

**** Ne referim la această lucrare deoarece este unica încercare de tipologizare a legendei populare românești.

https://biblioteca-digitala.ro

C. *SPIRITELE NATURALE* (întîlniri cu):

I. **Spiritele apelor:** cu duhul de noapte; cu ştima apei;

II. **Spiritele minelor:** cu vîlva cea bună; cu piticul minei

III. **Spiritele pădurii:** cu Fata Pădurii (atributele lor, metode de apărare); cu Mama Pădurii (atribute, descrieri, metode şi practici de apărare);

IV. **Spiritele văzduhului:** cu Ielele (Ale Sfinte, Bunele, Frumoasele)

Descrierea dansului lor;
cu strigoii (despre atributele şi înfăţişarea lor, cîntecul care îi însoţeşte)

V. **Spiritele zilelor săptămînii:** cu Marţolea (despre înfăţişarea ei, mijloace şi practici de apărare):
cu ziua de vineri, cînd nu este bine să pleci la drum sau în cursă (de vapor)

D. *METAMORFOZAŢII*:

I. **Pricolicii** (superstiţii, înfăţişare, descriere);

II. **Strigoii vii, strigoaicele vii** (înfăţişare, credinţe, atribute):

E. *DRACUL ŞI AVESTIŢA* (înfăţişare, unele credinţe).

Parcurgînd modelul propus, observăm că o parte din fiinţele mitologice caracteristice literaturii noastre populare nu sînt reprezentate; ne referim la grupa fiinţelor mitologice *justitiare:* ursitoarele, Marţolea, Joimăriţa, Sf. Vineri şi *malefice:* Moşul Codrului, Mama Pădurii, Netoţii, Omul Nopţii, Omul Sălbatic, Marzara, Vîrcolacii, Avestiţa, Strigoii Vii, Fata Pădurii, Ştima Apei, Dracul, Zmeul, Sorbul Apei, Crasnicul, Duhurile Necurate, Cătelul Pămîntului, Pricolicii, Căpcăunii, Zîna Apei, precum şi cele *benefice* + *malefice:* Călugărul Muntelui, Uriaşii, Solomonarul, Vîlva Minei, Ştima Banilor, Moroii, Ielele, Balaurul), *care acţionează pedepsitor* în legătură cu o interdicţie încălcată; în acest caz povestirile despre ele nu pot fi considerate *memorate.*

În societatea contemporană, cînd mentalitatea umană se schimbă şi nu mai acceptă posibilitatea unei acţiuni de pedepsire, colportorii de legende „sînt tot mai puţin dispuşi să creadă în ele", mitul începe să dispară iar reprezentările mitologice devin personaje literare şi intervine aşa-zisul fenomen de desacralizare. Legenda pierde sîmburele mitic originar şi tinde să devină o simplă povestire, relatare a unei întîmplări petrecute în mod real, căreia povestitorul vrea să-i dea crezare şi doreşte să fie crezut. Cu cît relatarea este mai neverosimilă, cu atît povestitorul simte nevoia să aducă mai multe detalii pentru a fi crezut. Această relatare este deja un *memorat.*

Cînd în procesul transmiterii orale mitul nu îşi mai găseşte raţiunea atîta vreme cît ritul nu mai susţine textul, „îndeplinirea ritului devine un gest vetust" [8], fără sens; atunci mitul dispare, retrăgîndu-se în literatură. Acest proces s-a produs deja în cazul textelor al căror actant este o reprezentare *mitologică benefică,* parţial şi în cazul reprezentărilor mitologice *malefice* şi *justitiare,* aşa cum de altfel reflectă şi tabelul nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

Aşadar, *memoratul* este o categorie folclorică literară în permanenţă dinamică.

Îl putem surprinde în mai multe ipostaze:

1. sub forma unor *relatări mitologice care au ca actanţi reprezentări mitologice benefice*, în care individul nu are nevoie să cultive relaţii intermediare neutralizatoare, întrucît nu i se întîmplă nimic rău: acestea ar putea fi *memoratele de gr. I*, povestiri fără suport ritual, care au din această cauză o viaţă foarte scurtă; întîmplările care stau la baza lor par să se fi petrecut în mod real iar povestitorul tinde să le dea crezare şi doreşte să fie crezut; sînt spuse la persoana I:

2. *povestiri mitologice* care au ca actanţi fiinţe *mitologice malefice + benefice* şi *justiţiare* care presupun îndeplinirea consecventă a ritului ce putea deveni un mijloc sigur în garantarea integrităţii individului sau a colectivităţii faţă de atacul lor; existenţa ritului asigură acestui tip de naraţiuni o viaţă mai lungă, sînt spuse la persoana a III-a; „unul a păţit..."; „unul povesteşte..."; „pădurarul zice..."; abundenţa elementelor reale este evidentă, se dau detalii: „Alexa Fătului o mărs în Frasin..."; „Un om dormea lîngă Prut..."; „Era şef de atelier atunci ..."; „Un inginer care era la noi, Ionuţ îi zicea..."; acestea sînt *memoratele de gr. II* şi *III* şi pot deveni *fabulate* sau *legende*.

Ambele ipostaze în care am surprins *memoratul* presupun o cantitate şi calitate de informaţie etnologică obligatorie şi diferenţiată.

În timp ce legendele mitologice au calitatea recunoscută de a releva că pericolul cel mai grav la care este expus individul este cel al „morţii" (un număr de fiinţe mitologice malefice acţionează lezînd integritatea individului, starea de sănătate şi existenţa sa fizică sau a unei întregi colectivităţi), toate legendele populare avînd un *sfîrşit tragic*, caracteristica principală a *memoratului*, funcţia care îl deosebeşte de *legendă* este aceea de *a proteja starea de prosperitate sau de bunăstare a individului sau a unei colectivităţi*. În cazul *memoratelor*, fiinţele mitologice *malefice + benefice* şi *justitiare atenţionează sau previn un rău posibil* (este vorba de grupa fiinţelor mitologice ca Fata Pădurii, Ştima Banilor, Ursitoarele, Joimăriţa, Solomonarul, de unele *mituri de propiţiere şi profesionale* care acţionează şi ele pentru protejarea individului sau a colectivităţii care le practică: Vîlva Minei, Piticul Minei, Călugărul Muntelui, Piaza Bună, Piaza Rea, Norocul, Năluci, Vedenii, Arătări, Maica Domnului, acestea din urmă fiind întîlnite şi în unele medii profesionale urbane.

Altfel spus, *memoratele* pot circula ca o categorie narativă aparte atît în societatea rurală cît şi în cea urbană, alături de legenda mitologică, şi acestea sînt *memoratele de gr. I*, care sînt relatări personale despre fiinţe mitologice benefice, şi *memoratele de gr. II şi III*, care sînt naraţiuni cu actanţi fiinţe supranaturale *malefice + benefice* şi *justiţiare;* acestea din urmă sînt asociate cu un complex de practici organizate pentru protecţia individului şi reprezintă forme intermediare de trecere a *memoratului* în *legendă* sau *fabulat*; acest tip de memorat ne pune în evidenţă legătura indisolubilă dintre textul literar şi practica care susţine textul, dintre memorat şi obicei.

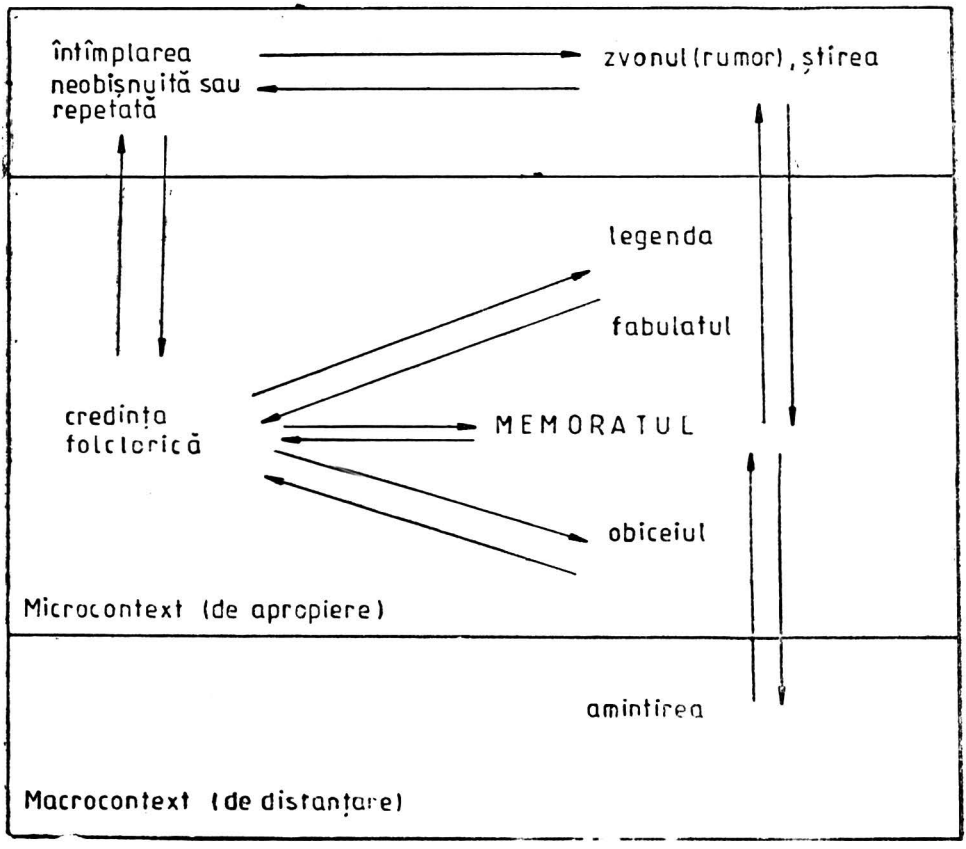
În societatea de azi, relaţia dintre text şi rit în vederea identificării unui mit nu mai este evidentă, lectura textului din perspectiva mitului

https://biblioteca-digitala.ro

fiind aproape imposibilă; îndeplinirea unor practici rituale ne apar astăzi ca simple prilejuri de distracție și amuzament (vezi de exemplu farsele de inițiere ocazionate la încadrarea în profesie a tînărului muncitor), în care textul literar pierde din informația etnologică originară, drumul de la indicația rituală precisă la percepția ritualului azi fiind greu de refăcut.

Din cele expuse, putem desprinde două planuri contextuale de relaționare în care *memoratul* se situează: un *plan contextual apropiat*, restrîns, în care *memoratul* intră în relație directă, nemijlocită cu categoriile folclorice: *legenda*, *fabulatul*, *credința*, *obiceiul*, care ne pune în evidență mecanismul declanșării și emiterii memoratului în *tradiționalitate*, îndeosebi în mediul rural, și un *plan contextual de relaționare*, mai larg, „de distanțare", în care memoratul se întrepătrunde și cu alte categorii nonfolclorice sau mai puțin folclorice, cum ar fi *rumoarea*, *zvonul*, *știrea*, *amintirea*, *întîmplarea* (neobișnuită sau repetată), care ne pune în valoare mecanismul de formare a memoratului *în contemporaneitate*, cu osebire în urban.

Dăm mai jos, sub forma unei scheme, contextele de relaționare („de apropiere" și „de distanțare") în care se află memoratul:




https://biblioteca-digitala.ro

## Text and context in the Present-Day Definition of the "Memorat" Literary Term

(*Summary*)

The definition of folk literary genres and species is today in the focus of international folkloric research as being one of its most difficult points.

The "memorat" literary category research, has been the object of half a century's C. von Sydow's work (1948), followed by numerous approaches presented so far at some ISFNR Congresses.

However little progress has been made in the definition and delimitation of this category from the other categories in folk prose (the legend, the tale, the chronicle, the fable). The problems of the memorat have been variously approached, with the result that different acceptations were given to the same concept which has led to the appearance of synonymous terms, with ambiguous resultants, stemming all progress in the domain.

The present study is a critical comment and thorough analysis of an exhaustive bibliography, sometimes using the analytical quotation from various works with the view on the "memorat" and the major trends of research commonly known as the "North-European School" and the "American Approach".

This paper furthers the research while relying on Romanian material gathered on spot, especially in contemporary urban environments, it builds up a "definition of the above-mentioned category, tracing the boundaries of the domain. It points out the differences between the "memorat" and the mythological legend, following its function as *warning* or *persuasion* of an individual on an virtually existing harm, its function as forecast on the *denouement* and *consequence* of broken interdiction.

The latter is also common with legends, only the *consequences* here are *tragical* and serve as *punishment*.

Eventually, this study maintains that the "memorat" should be included among the well-defined categories in folk prose.

### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

[1] Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, *Introducere*.

[2] Brill, Tony, *Tipologia bibliografică a prozei populare românești. Legendele*, Biblioteca I.E.F., 1965, p. IV.

[3] Constantinescu, Nicolae, *Fișe pentru un dicționar de folclor.* (V) — *Povestirea*, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 31, nr. 1, 1986, p. 42 — 45 și idem, *Implicații teoretice în delimitarea categoriilor narative contemporane*, în *Memoriile Secției de Filologie, Literatură și Arte*, seria IV, tomul X, 1988, p. 97 — 102.

[4] Mullen, Patrick B., *The Relationship of Legend and Folk Belief* în „Journal of American Folklore", vol. 84, Texas Press, 1971, nr. 334, p. 406 — 413.

[5] Honko, Lauri, *Memorates and Study of Folk Beliefs*, în „Journal of the Folklore Institute", I, 1964, p. 5 — 19.

[6] Pamfile, Theodor, *Mitologie românească*, I (*Solomonarii*). Dușmani și prieteni ai omului, București, Lib. „Socec", 1916, p. 315.

[7] Niculiță-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică, Cernăuți, tipogr. I. Wiegler, 1903, vol. I, p. 486.

[8] Eretescu, Constantin, *Ființele mitologice în legendele românești*, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 21, 1976, nr. 2, p. 123 — 131.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# METAFORĂ ȘI DISCURS FOLCLORIC

NICOLETA COATU

Într-un studiu anterior [1], pornind de la observația că definirea conceptului de *text* implică un grad mare de dificultate (prin text denumindu-se „adesea lucruri mai mult sau mai puțin diferite" [2]), pentru evitarea ambiguităților, optam pentru înțelegerea textului ca „o secvență limitată de fraze. Secvența implică bineînțeles existența unor legături sau concatenări între elementele ei. Prin urmare, orice înșirare de fraze legate unele cu altele va fi numită text. Aceasta reprezintă, după părerea noastră, realitatea concretă a textului, sau, cu alte cuvinte, calitatea lui de obiect care poate să fie supus analizei" [3]. Încadrîndu-se în parametrii definitori ai textului ca „suită de propoziții (fraze) caracterizate prin coerență (semantică) și prin coeziune (sintactică) transfrastică" [4], varianta folclorică are statutul unui text [5].

Natura obiectuală [6] a textului se corelează cu natura procesuală; textul folcloric „este o productivitate" [7] (orice variantă antrenează un proces de producere), „este absorbția și transformarea unei multiplicități de alte texte" [8]. Obiectul reflecției noastre, metafora folclorică, este pus în relație atît cu textul *ca produs* cît și cu textul *ca producere*. Statutul ontologic al textului folcloric se definește prin fluxul de variante, obiectivări ale unui model virtual, relativ stabil, preexistent în conștiința interpretului individual și colectiv.

Criteriul care ne permite să atribuim textului oral-folcloric calitatea de *discurs* ar fi unul de ordin pragmatic [9], formulat ca posibilitate-

---

[1] Nicoleta Coatu, *Intertextualitate la nivelul textului oral-folcloric*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXVI, 1985, 1, p. 64.

[2] Ion Coteanu, *Ipoteze pentru o sintaxă a textului*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXIX, 1978, 2, p. 115.

[3] *Ibidem*.

[4] Ecaterina Mihăilă, *Un modèle matriciel du texte poétique*, în „Revue roumain de linguistique", XXIX, 1984, 2, p. 99.

[5] Nicoleta Coatu, *op. cit.*, p. 64.

[6] Se poate vorbi despre : a) aspectul verbal al textului ; b) aspectul sintactic ; c) aspectul semantic — apud O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 375.

[7] *Ibidem*, p. 443.

[8] *Ibidem*, p. 446 — apud. J. Kristeva, *Semeiotike*, Paris, 1969.

[9] Preluăm și adaptăm termenul *pragmatic* din domeniul cercetării lingvistice. Pragmatica studiază relația dintre *semn* și *vorbitor* — vezi Ch. Morris, *Signs, language and behaviour*, New York, 1946. Autorul se referă la studiul lingvistic : a) *sintactic* — studiul relației dintre semne ; b) *semantic* — studiul relației dintre semn și designatum (obiectul desemnat) ; c) *pragmatic* — studiul relației dintre semn și vorbitor.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. , 992, [illegible] eşti, p. 7—188

https://biblioteca-digitala.ro

de a recunoaşte situaţia comunicativă în care acesta a funcţionat sau funcţionează ca obiect de schimb, de a corela deci produsul (n.n., N. C., folcloric) cu datele esenţiale ale unei situaţii de comunicare [10].

Situaţia comunicativă prin care instanţa emiţătoare se raportează la cea receptoare, constituind cadrul interdiscursiv în care textul e produs, e subsumată unei/unor funcţii precise, care diferă de la un tip de text la altul.

Deci perspectiva propusă consideră textul ca o categorie definibilă „prin intermediul unor criterii sociocomunicative" [11], mai exact „ca o funcţie comunicativă cadru pentru elemente şi strategii" care, ca orice funcţie, necesită, pentru a se realiza, un sistem de coduri (cod-colind, cod-baladă, cod-legendă, cod-descîntec ş.a.), a căror existenţă poate să-şi afle justificarea numai în funcţia însăşi [12].

Deschiderea unei perspective semiotice asupra textului folcloric în dinamică comunicaţională implică considerarea actului emiterii ca fiind realizat de un performer/E(emiţător) nemijlocit, imediat prezent la nivelul structurii de suprafaţă, în relaţie cu seria amorfă a strămoşilor, şi anume grupul de E′-emiţători absenţi — precedenţi, la nivelul structurii de adîncime [13].

O variantă folclorică, *T*, comunicată de un emiţător nemijlocit, *E*, „se conturează ca o creaţie individuală, fiind marcată de personalitatea emiţătorului de suprafaţă, *E*, şi totodată colectivă, prin raportarea la *n* variante anterioare, $Ta_n$, care aparţin grupului emiţătorilor de adîncime, $Ea_n$. În transmiterea orală a variantelor, orice emiţător este iniţial un receptor şi orice receptor un posibil emiţător, cu excepţia — teoretic vorbind — a primului emiţător care a conceput prototipul-text. Deci emiţătorul *E*, care transmite varianta *T*, a avut anterior poziţia unui receptor *R*, care a asimilat varianta *Ta*, preexistentă variantei *T*″ [14].

În conexiune cu cadrul comunicativ, cu stabilitatea corelaţiei dintre instanţa producătoare (E) şi instanţa receptoare (R), se optează pentru o serie de operaţii discursive şi strategii, care configurează un anumit protocol al desfăşurării textuale. Într-o situaţie *comunicativă* specifică se actualizează o structură textuală profundă, corelat al unei *intenţii comunicative* ce ghidează producerea textului de suprafaţă şi implică o selecţie şi o orientare tematică.

Fiecare text folcloric are o funcţie comunicativă, comunicarea avînd loc atunci cînd codurile şi repertoriile ambilor corespondenţi sînt comune. Precizăm că este vorba de un cod şi un repertoriu bine stabilit, consolidat prin tradiţie. Pornind de la ideea că orice act folcloric ca fapt de cultură propune un schimb, el fiind deci un act de comunicare — dat fiindcă societatea, realitatea culturală este formată din indivizi şi grupuri ce comunică între ele, schimbîndu-şi bunurile [15] — unii cercetători etno-

[10] Vezi Carmen Vlad, *Semiotica criticii literare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.

[11] S. J. Smidt, *Teoria del testo. Per una linguistica della communicazione verbale*, Bologna, Il Mulino, 1982 (traducere după ediţia din 1973, München), p. 173.

[12] *Ibidem.*

[13] Sanda Golopenţia-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, în „Revista de etnografie şi folclor", XVI, 1971, 2, p. 117 — 121.

[14] Nicoleta Coatu, *op. cit.*, p. 64.

[15] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro

logi au văzut necesitatea abordării produselor folclorice ca strategii de comunicare proprii tipului de comunicare comunitară.

Studiul textului folcloric ca produs şi producere, la nivel pragmatic, implică referirea — în primul rînd — la două aspecte esenţiale de natură pragmatică: „activitatea de construcţie" şi „intenţia de comunicare" [16]. „Activitatea de construcţie" a textului folcloric este un proces în cursul căruia performerul alege elementele constitutive în raport cu ceea ce intenţionează să comunice şi le asamblează, selectînd normele (de cod) în funcţie de natura textului şi de situaţia concretă de comunicare. Studiile de pragmatică [17] pe care ne sprijinim în conturarea conceptului de text folcloric ca produs şi productivitate iau în discuţie „activitatea de construcţie" în relaţie cu conceptele de „coerenţă", „expectaţie", „permisivitate" [18].

Într-o perspectivă pragmatică, noţiunea de *text folcloric* este relaţionată cu cea de *coerenţă*, prin intermediul *permisivităţii*. Un construct poate fi numit *text* numai dacă procesul de generare al acestuia este permis de normă — sistemul de reguli; textualitatea reprezintă „un mod de prezentare şi de acceptare a unei configuraţii de semne, aparţinînd unui cod. Coerenţa e concepută ca funcţie de gradul de conformitate a modului în care este construit un text şi a modului în care este aşteptată construcţia lui; o succesiune coerentă este aceea care nu frustrează expectaţia receptorului, sau altfel spus, sînt coerente acele alăturări care sînt conforme cu aşteptările" [19]. Acest înţeles dat termenului de coerenţă este de natură pragmatică, deoarece se bazează pe relaţia dintre performeri şi sistemul de norme (cod). Operînd cu definiţia textualităţii în termeni pragmatici, înţelegem acceptarea ca text a unei configuraţii de semne ca realizare a unei intenţii de comunicare, în conformitate cu norma, cu conceptul de permisivitate [20]. Expectaţia privind activitatea de construcţie a unui text folcloric implică atitudinea unui receptor individual/colectiv, aflat într-o situaţie de comunicare, în sensul că o anumită configuraţie de semne este aşteptată sau nu; receptorul se aşteaptă ca o dată începută comunicarea unui text folcloric, cu o anumită intenţie comunicativă, acesta să fie construit într-un anumit mod, în conformitate cu codul.

Expectaţia şi permisivitatea nu elimină, ci dimpotrivă presupun variabilitatea şi inovaţia la nivel textual; inovaţia acceptată indică un anumit grad de expectabilitate, inovaţia respinsă atestă disconformitatea cu expectaţia.

---

[16] Emanuel Vasiliu, *Introducere în teoria textului*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1990, p. 110.

[17] János Petőfi, *Text Comprehension, Objects and Processes. Text Theory, Semantic Aspects of Text Processing* (I), în „Quaderni di semantica", VI, 1985, 1; idem, *Text Comprehension, Objects and Processes. Text Theory, Semantic Aspects of Text Processing (II)*, în „Quaderni di semantica", VI, 1985, 2; E. Vasiliu. *op. cit.*,; idem, *Coerenţă şi persmisiune*, în *Studii de stilistică, poetică şi semiotică* (coordonator Mircea Borcilă), Universitatea „Babeş Bolyai" — Facultatea de Filologie, Societatea de Ştiinţe Filologice din România (filiala Cluj), Cluj-Napoca, 1980; idem, *On Some Meaning of Coherence*, în J. Petőfi, *Text vs. Sentence. Basic Questions of Text Linguistics*, Hamburg, 1979 (Buske), p. 450 — 466; Sorin Stati, *Le transphrastique*, Paris, PUF, 1990; ş.a.

[18] Emanuel Vasiliu, *Introducere în teoria textului*, ed. cit., p. 110 — 113.

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

Considerînd că intertextualitatea constituie „un principiu de funcționare a oricărui text" [21], apreciem că procesul intertextual are o configurație specifică la nivelul discursului folcloric. Producerea textului oral atestă trei modalități intertextuale: variabilitatea, homointertextualitatea și heterointertextualitatea.

Varianta folclorică este un intertext de intertexte: „orice variantă-text este de fapt un intertext în care se regăsesc textele preexistente și/sau contemporane" [22]. Variabilitatea indică dinamica intratextuală, devenirea, prin flux de variante, în interiorul unui tip de text folcloric (corespunzător unui cod-baladă, cod-descîntec etc.). În raport cu producerea textuală în structura de suprafață și structura de adîncime, sesizam, într-un studiu anterior, *intertextualitatea nemijlocită, de suprafață*, în cazul în care o variantă $T$ — prezentă se realizează prin producerea și transformarea în interiorul ei a unei variante (din același tip textual) imediat anterioară, $Ta$, și *intertextualitatea* de *adîncime, mediată*; în sensul că varianta $T$ se raportează *mediat* la toate variantele-text anterioare, care reprezintă tipul textual respectiv, și anume $Ta_1$, $Ta_2$, $Ta_3$, $Ta_4 \ldots Ta_n$, emise de lanțul amorf al strămoșilor-emițători de adîncime, $E_1$, $E_2$, $E_3$, $E_4 \ldots E_n$.

Homointertextualitatea [23] se referă la raporturile dintre două sau mai multe texte folclorice de diferite tipuri. „Raporturile de intersecție" între texte de diferite tipuri, corespunzătoare diferitelor coduri, nu sînt întîmplătoare ci subordonate unei funcții socioculturale dominante. Intertextualitatea devine un mecanism descriptibil la nivelul unei variante concrete, prin raportarea la modul în care structurarea internă a acesteia, determinată de codul specific, reflectă dinamica situației comunicative în funcție de care e generată.

Heterointertextualitatea surprinde raporturi între textele folclorice și textele nefolclorice (religioase, literar-cărturărești etc.).

Perspectiva teoretică pe care o propunem implică luarea în considerare atît a variabilității cît și a homo- și heterointertextualității ca tipuri de relații legate de mecanismul prin care matricea comunicațională, în care textul folcloric e generat, dictează o cooperare între instanțele comunicative. Textul produs în cadrul interdiscursiv marcat de relația dintre cele două instanțe comunicative își menține coeziunea internă și statutul de text, apelînd la alte texte, și acesta este mecanismul generativ al lui. Textul folcloric se află în permanentă stare de expansiune, de restructurare internă. Intertextualitatea manifestată în cele trei forme reprezintă deci mecanismul prin care variantele folclorice participă la aceste restructurări în interiorul tipurilor de organizare textuală, corespunzătoare diferitelor coduri.

În interacțiunea dintre cadrul comunicativ (care presupune raportul dintre cele două instanțe comunicative, emițătoare și receptoare) și structurarea internă a textului se configurează anumite *constante reto-*

---

[21] Smaranda Vultur, *Intertextualitatea ca principiu de funcționare a textului literar*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXVI, 1985, 1, p. 52.

[22] Nicoleta Coatu, *op. cit.*, p. 64.

[23] Am preluat și adecvat, la statutul specific al discursului folcloric, distincția între *homo-* și *heterointertextualitate* introdusă de Anca Măgureanu, în *Intertextualitate și comunicare*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXVI, 1985, 1, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

*rice* (între care și *metafora*), ca garanție a eficacității discursului, a asigurării unor condiții optime transmisibilității sale, dar și ca mărci ale unei coloraturi conotative specifice tipului de discurs.

În studiul metaforei produsă *în* și *de* text, retorica, interesîndu-se de cauzele generatoare, nu ia în considerare *numai cuvîntul, ci și discursul.* Sensul metaforic este un efect al întregului text (care reprezintă mediul contextual al figurii), dar e focalizat asupra unui cuvînt/sintagmă — metaforă. *Teoria discursivă a metaforei*, centrată pe producerea sensului metaforic în text, se corelează cu *teoria metaforei-cuvînt* [24]. Introducem însă primatul teoriei contextualizate a metaforei, făcînd din „sensibilitatea față de context" [25] un criteriu de bază.

Regimul variabilității intratextuale și al variabilității intertextuale (determinată de homo- și heterointertextualitate) afectează și regimul figurii. Creativitatea metaforică manifestată prin variabilitate la nivelul figurii este marcată de tensiunea dintre constrîngere și libertate, dintre tendința de conservare și cea de inovare. Creativitatea metaforică este limitată de cod, de structura și logica internă a configurației textuale, de compatibilitatea semantică intratextuală, de funcționalitatea discursului. Permisivitatea inovațională în raport cu textul, generator al figurii și totodată mediul ei contextual, este determinată și de dihotomia ritual vs. neritual; textele rituale, integrate unui ansamblu sincretic ritual-ceremonial, a cărui funcționalitate impune un conservatorism mai accentuat, atestă o permeabilitate redusă la inovația metaforică. Dimpotrivă, textele nerituale răspund mai liber tendinței de inovare, de manifestare a cerințelor individuale creative.

Centrarea variabilității metaforice pe *text* are în vedere *devenirea textului* pe cele două axe ale sale: axa dinamicii intratextuale, a variabilității interne, corelată cu axa dinamicii intertextuale, a homo- și heterointertextualității. Inovațiile metaforice sînt — în acest regim specific al discursului folcloric — intratextuale (variabile metaforice ale unei mulțimi de variante corespunzătoare unui tip de text și cod, și variabile metaforice intertextuale, produse prin homo- și heterointertextualitate. Dependența relativă a metaforei de textul generator, sau, altfel spus, evasiautonomia metaforică explică fenomenul *migrării figurii* dintr-o variantă-text în alta, dintr-un tip de text în altul, cu condiția ca discursul care o reintegrează să decupeze cîmpuri semantice asemănătoare în raport cu discursul din care aceasta s-a desprins; condiția compatibilității semantice este, așadar, fundamentală.

O viziune de ansamblu asupra producerii unei metafore folclorice în relație cu variabilitatea intra- și intertextuală ne sugerează definirea acesteia ca IDENTITATE PLURALĂ; *pluralitatea* se referă la variabilitate, la polisemie metaforică, iar *identitatea* vizează constanta metaforică. Polisemia metaforică reprezintă suma valorilor contextuale, apte de a se îmbogăți prin variabilitatea discursivă.

Studiul polisemantismului metaforic și al nivelului de variație metaforică necesită o abordare în termeni *specifici*, în legătură cu particularitățile procesului de creație comunitar-orală. *Prototipul metaforic, meta-*

---

[24] Paul Ricœur, *Metafora vie*, București, Editura Univers 1984, p. 115.

[25] Roman Jakobson, *La linguistique*, în *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humains*, cap. VI, Paris, Haga Monton, Unesco, 1970, p. 508.

https://biblioteca-digitala.ro

*fora singulară*, cu nivel de variaţie Ø, marchează cazul unei creaţii individuale, neintrată în procesul de prelucrare propriu creaţiei colective, prin circulaţie orală, cu producere de variante. La pol opus, polisemantismul metaforic, generat de variabilitatea intra- şi intertextuală, indică, de la caz la caz, indici mai mari sau mai mici de variaţie metaforică. O discuţie specială comportă *metafora stereotipă* şi, corelat, fenomenul de *catahrezare metaforică* în parametrii specifici creativităţii populare. „Repetarea metaforei în circulaţia orală, caracterul ei formalizat nu atestă nonoriginalitate şi nici comoditate intelectuală din partea performerilor, ci rezidă în conştienta subordonare a acestora faţă de normele ideologice şi artistice ale esteticii folclorice. Stereotiparea metaforică nu indică un fenomen de uzură atîta vreme cît se justifică funcţional, în raport cu strategia discursivă care o produce, re-produce; metaforele *vii* sînt, din perspectiva esteticii folclorice, metaforele viabile funcţional în context discursiv" [26].

Producerea variaţiei metaforice şi operaţia de triere şi reducţie polisemică într-o serie polisemică metaforică, în raport cu variabilitatea discursivă, sînt dependente de relaţia dintre cadrul interdiscursiv, reprezentînd cele două instanţe comunicative, *E* şi *R*, şi textul cu funcţionalitatea sa specifică. Selecţia unei/unor metabole dintr-o serie polisemică şi actualizarea acesteia/acestora într-o variantă discursivă, ca şi crearea unei variabile metaforice în actul de interpretare al unui text folcloric sînt determinate de:

— opţiunea individuală — la polul instanţei emiţătoare — justificată estetic şi psihologic, avînd în vedere aspectul reflexiv al comunicării (interpretul *se* comunică);

— aspectul persuadării receptorului, în relaţie cu caracterul tranzitiv al comunicării: E ⟶ R;

— expectaţia şi permisivitatea receptorului;

— permisivitatea textului integrator, în plan semantic (compatibilitatea semantică) şi în plan funcţional (compatibilitatea funcţională);

— constrîngerea codului corespunzător.

Efectele variabilităţii intradiscursive şi ale intertextualităţii asupra figurii conferă acesteia mărci de specificitate. Situaţiile analizate mai jos sînt elocvente în acest sens.

Selectăm un grup de trei segmente de variante de colind de fată, care reproduc o structură triadică de metaforă *in praesentia* [27] — *metaforă descifrată* [28]: afirmarea metabolei (termenul care substituie polul II metaforic) — infirmarea metabolei — afirmarea termenului substituibil (polul I al metaforei), echivalent referentului metaforic intratextual.

---

[26] Nicoleta Coatu, *Consideraţii teoretice asupra metaforei folclorice*, în *Anuarul I.E.F.*, serie nouă, Bucureşti, 1990, p. 139.

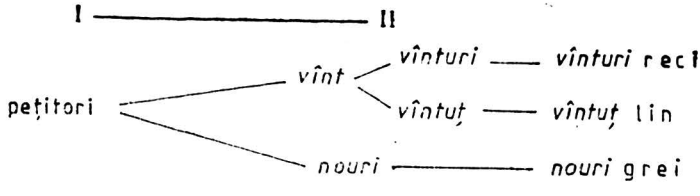
[27] Grupul μ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, Centre d'études poétiques, Université de Liège), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, cap. despre *metaforă;* vezi şi *Metafora*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

[28] Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro

| | |
|---|---|
| „Bate-*un vînt* şi trăgănează | afirmarea termenului metaforic |
| Peana dalbă-ncetereză... | \| |
| Aşela *nu-i vîntuţ* lin, | infirmarea metaforei |
| *Vîntuţ* lin dintr-ăl senin, | \| |
| Ci-s dragi **peţitori** de-ai tăi" [29]. | afirmarea termenului substituibil, echivalent al referentului metaforic intratextual |
| „Dă soră, mai tare-n oi, | |
| Că s-aridică *norii* grei! | afirmarea termenului metaforic |
| | \| |
| Ba zo', acie *nu-s nori* grei | infirmarea metaforei |
| | \| |
| Ci **îs peţitorii** mei..." [30] | afirmarea termenului substituibil, echivalent al referentului metaforic intratextual |
| „... *Vînturi* reci, pe la fereşti! | afirmarea termenului metaforic |
| | \| |
| — *Nu* mi-*s*, fiico, *vînturi* reci, | negarea metaforei |
| | \| |
| Ci mi-**s peţitorii** tăi..." [31] | afirmarea termenului substituibil, echivalent al referentului metaforic |

Strategia discursivă — colind generează un anumit tip de metaforă *in praesentia*, metaforă descifrată printr-un joc al simulării unei erori de interpretare şi al unei corectări convenţionale, corespunzătoare dezlegării metaforei. Întrucît analiza funcţională a metaforei descifrate (în diferite tipuri de text, rituale şi nerituale) face obiectul unui studiu separat, ne vom limita în cercetarea de faţă doar la sesizarea aspectului formal al mecanismului variabilităţii, după cum ne-am propus. În acest sens observăm că funcţia de urare, în vederea realizării dezideratului căsătoriei, care justifică performarea variantelor de colind de fată, impune construirea unui *referent metaforic* integrat *lumii imaginate* a textului. Cele trei variante — segmente de colind — atestă un referent metaforic intratextual unic — *peţitorii*, echivalent al termenului substituibil, reprezentînd polul I al transferului metaforic. La polul termenului figurat se dezvoltă o micioserie metaforică cu două metafore nominale. Constanta metaforică (peţitori) — *vînt* se actualizează în segmentele de colind în două variante: varianta plurală — *vînturi* şi varianta singulară diminutivală — *vîntuţ*. Variaţia metaforică contextuală e sporită de asocierea atributelor adjectivale, printr-un fenomen de inducţie metaforică: *vînturi* reci şi *vîntuţ* lin, iar în cazul celorlalte metafore, *nouri* grei.



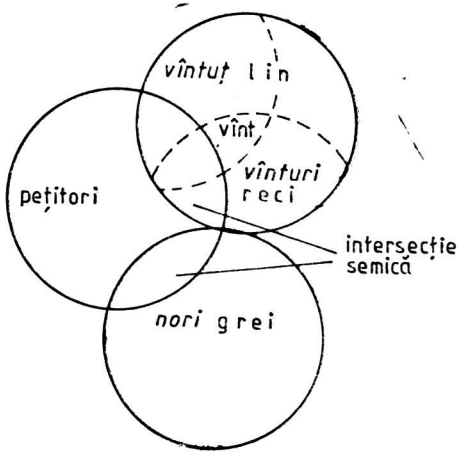

[29] Text fonogramă 6840 a, Arhiva I.E.F., Bucureşti, culegător I. Cocişiu, 1938, Gurasada, judeţul Hunedoara.

[30] L. Ghergariu, *Folclor din judeţul Sălaj*, Centrul de Îndrumare al Judeţului Sălaj, Zalău, 1973, p. 250.

[31] Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde*, Viena, 1935, p. 180.

https://biblioteca-digitala.ro

Termenul care este substituit şi termenul figurat cu variantele relevate se intersectează într-o parte comună care reprezintă intersecţia semică; zona necomună este necesară pentru a crea originalitatea imaginii şi a declanşa mecanismul reducţiei metaforice.




Urarea de căsătorie adresată în forma unui colind, unui tînăr (colind de flăcău) sau unei tinere (colind de fată), justifică, din perspectivă funcţională, construirea unor variabile metaforice în relaţie cu referenţi metaforici intratextuali înrudiţi, în raport cu o constantă metaforică unică.

Trecînd de la poezia ritual-ceremonială a colindului, în care funcţia de urare proiectează dezideratul realizării căsătoriei, la poezia nerituală a cîntecului liric propriu-zis, sesizăm situaţii în care unele variante lirice decupează cîmpuri semantice asemănătoare, dezvoltînd tematic aspecte privind relaţia erotică premaritală; textele lirice generează variabile în raport cu constanta metaforică pusă în valoare de textele de colind, ca efect al relaţiei de intertextualitate la nivelul figurii, în condiţiile compatibilităţii semantice.

Selectăm trei segmente de text: de colind de fată, colind de flăcău şi cîntec liric, pentru a exemplifica situaţia variabilităţii metaforice în raport cu o constantă metaforică unică, a) determinată de relaţia dintre variante de colind funcţional identice, diferenţiate după destinaţia urării, şi b) de relaţia de homointertextualitate (colind — cîntec liric). Cele trei texte-segment reproduc o structură identică, care reprezintă modelul triadic al metaforei descifrate:

| | | |
|---|---|---|
| „Dă soră, mai tare-n oi, | „Sus, colea, pe lîngă cer, | „Numa peste satu meu |
| Că s-aridică *norii* **grei**! | Este-un **negru** de *nourel*, | S-a lăsat *un nour greu*, |
| Ba zo', acie *nu-s nori* **grei** | *Nu e* **negru** *de nourel*, | Da' *nu-i noru* **nouros**, |
| Ci îs peţitorii mei!" [32] | Ci e Niţă tinerel, | Că-i bădiţa mănios" [34]. |
| | C-un cal vînăt, porumbel" [33]. | |

colind de fată — colind de tînăr — cîntec liric

[32] L. Ghergariu, *op. cit.*, p. 250.
[33] C. Rădulescu-Codin, *Din Muscel. Cîntece poporane*, Bucureşti, 1896, I, p. 136.
[34] Gh. Cernea, *Floricele din jurul Cohalmului*, Bucureşti, 1929, p. 152.

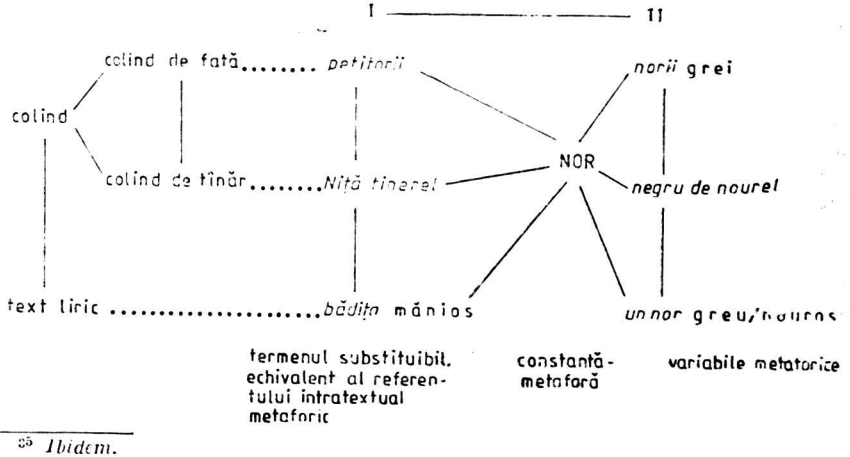
https://biblioteca-digitala.ro

În colindul de față, structura de metaforă dezlegată mediază, în contextul urării, relația de cuplu în vederea căsătoriei (destinatar/față — — pețitori virtuali). Metafora și referentul intratextual metaforic, în colindul de flăcău, creează — prin efectul urării — referentului real-concret, ipostaza exemplară, posibilă, dar ideea de cuplu marital este implicită. Intenționalitatea (urarea) discursivă și relația extratextuală, de cuplu erotic, permit construirea unei constante metaforice — *nor*, realizată în cele două variabile, *norii* g r e i și n e g r u de *nourel*, în relație cu termenii substituibili, *pețitorii* și *Niță tinerel*, înrudiți semantic. Variabilele metaforice introduc valori contextuale proprii; sintagma metaforică *norii* g r e i, sugerează expresiv mulțimea pețitorilor, în consens cu dezideratul destinatarului și cu conținutul urării, în timp ce n e g r u d e *nourel*, în relație cu referentul metaforic explicitat, *Niță tinerel,/C-un cal vînăt, porumbel...*, creează o imagine corespunzătoare unui ideal eroic-cavaleresc, pentru persoana căreia îi este adresat colindul.

Trecînd de la poezia ritual-ceremonială a colindului de față—flăcău, în care funcția de urare proiectează ideea de căsătorie, la poezia nerituală a cîntecului liric propriu-zis, relația erotică premaritală impune, în plan discursiv, prezența celor doi poli ai cuplului, iubit—iubită. Variantele lirice, decupînd cîmpuri semantice asemănătoare, produc variabile metaforice în raport cu constanta metaforică și cu referentul metaforic, care fac posibilă relația de intertextualitate la nivelul figurii.

| | |
|---|---|
| ,,Numa peste satu meu | |
| S-a lăsat *un nour* g r e u. | afirmarea termenului metaforic |
| | \| |
| Da' *nu-i noru* n o u r o s, | infirmarea termenului metaforic |
| | \| |
| Că-i **bădița mănios**" [25]. | afirmarea termenului substituibil, echivalent |
| (cîntec liric) | al referentului metaforic intratextual |

Segmentul de text liric atestă aceeași structură triadică de metaforă dezlegată; constanta metaforică *nor* se concretizează într-o variabilă înrudită cu celelalte variabile metaforice din cele două texte de colind, dar totodată diferită prin conotații proprii, în raport cu nota particulară a referentului intratextual (bădița *mănios*), în cadrul unei variante-text diferențiatoare specifice.




[25] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt caz de intertextualitate care afectează planul figurii surprinde punerea în relaţie a unui text-ghicitoare (ghicitoare-metaforă) şi un segment de text de cîntec social-liric:

Am doi stîlpi
Reazăm cerul cu ei.
OCHII [36]

Decît slugă la ciocoi
Mai bine cioban la oi,
Cu capul pe mușuroi,
Cu ochii stîlpiţi la stele... [37]

În primul caz, cel al ghicitorii, mecanismul de metaforizare, de producere şi descifrare a metaforei, justifică însăşi strategia ghicitului ca act de comunicare culturală care se supune unei funcţionalităţi specifice. Ghicitoarea presupune două momente corespunzătoare relaţiei E → R şi R → E, reprezentînd adresare cu solicitarea implicită a răspunsului (E → R) şi răspuns din partea R (R → E). Momentul intervenţiei emiţătorului coincide cu cel al producerii metaforei: „am doi stîlpi/ reazăm cerul cu ei"; momentul intervenţiei receptorului este echivalent celui al dezlegării metaforei: ochii. Ghicitoarea se conturează astfel, cu necesitate, ca o metaforă *in praesentia*, cu ambii termeni exprimaţi:

*termenul figurat* _____ *termenul propriu*
am doi stîlpi ochii
reazăm cerul cu ei

$$E \rightleftharpoons R$$

În relaţia dintre cele două instanţe comunicative, cu cît *distanţa metaforică* este mai mare — şi deci metafora mai bine realizată din punct de vedere stilistic — cu atît gradul de dificultate al descifrării metaforei-ghicitoare creşte, sporind tensiunea comunicării. *Distanţa metaforică* priveşte raportul şi tensiunea internă proprie metaforei, între acelaşi şi diferit, între *a fi ca* şi *a nu fi ca*. Factorul de diferenţiere între cei doi poli ai procesului metaforic (termenul propriu $\frac{a\ nu\ fi\ ca}{}$ termenul figurat) generează dificultatea dezlegării ghicitorii-metaforă; dimpotrivă, apropierea celor doi poli ai relaţiei metaforice (termenul propriu $\frac{a}{fi\ ca}$ termenul figurat) face posibilă descifrarea.

Coalescenţa metaforică este deosebit de frecventă în discursul folcloric, diferitele strategii discursive punînd în valoare variate tipuri de metaforă *in praesentia*. Însă spre deosebire de textele folclorice care generează metafora coalescentă în cadrul unei comunicări cu participare discursivă unilaterală, de tipul E → R (în care discursul reprezintă contribuţia creativ-interpretativă a E), ghicitoarea introduce coalescenţa într-o relaţie participativă bilaterală, de tipul E ⇌ R. Diferenţa specifică este relevată de însăşi relaţia de intertextualitate amintită mai sus, între metafora-ghicitoare şi segmentul de text liric citat. Deosebirea menţionată se corelează cu distincţia esenţială în plan funcţional. Structura de comunicare specifică ghicitorii se subordonează sincretismului funcţional

[36] M. Pop, P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, ed. cit., 1976, p. 245.
[37] *Flori alese din poezia populară*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, I, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro

propriu acestei categorii folclorice; după pierderea funcției rituale, ghicitoarea devine un semn al înțelepciunii, probînd perspicacitatea receptorului și asociază funcția formativă și funcția ludică (prin caracterul de joc distractiv). Integrată textului liric, metafora *in praesentia* este prelucrată și adecvată funcției poetice (*„cu o c h i i stîlpiți la stele"*).

În studiul de față ne-am propus să abordăm relația dintre metaforă și discursul folcloric *sub raport formal*, urmărind efectele variabilității și ale intertextualității care conferă — din acest unghi — specificitate la nivelul figurii. Problematica metaforei oralității este însă cu mult mai complexă și necesită o cercetare funcțional-genetică, corelînd perspectiva sincronică cu cea diacronică, în sensul explicat de R. Jakobson, ca relație între static și dinamic. Studiul metaforei contextualizate presupune o determinare a sincretismului funcțional, a pluralității și ierarhiei funcțiilor și a diacroniei funcționale. Relația contextuală fiind cea a metaforei cu textul, studiul funcțional-genetic al figurii se diversifică în raport cu varietatea strategiilor discursive generatoare. La rîndul său, textul este considerat în relație cu contextul ritual-ceremonial (cazul discursurilor ritual-ceremoniale), cu contextul comunicațional (situația de comunicare și cele două instanțe comunicative), și cu factorul mentalitate. Tipul de cercetare integrată care vizează relații contextuale la diferite nivele permite o deschidere a studiului *metaforei* spre corelarea planului expresiei verbale cu cel al mentalului, la frontierea dintre semantic și psihologic, unde se produce joncțiunea dintre verbal și neverbal [38]. Reținem întrebarea pe care și-o pune P. Ricœur, deslușind dincolo de interogație un răspuns afirmativ: „Dacă metafora constă în a vorbi despre un lucru în termenii unui alt lucru, nu constă ea și în a percepe, a gîndi sau a simți în legătură cu un lucru în termenii unui alt lucru?" [39]. Reducerea metaforei, „a acestei inspirații fantastice profunde", la o „simplă sintaxă, în care semantismul să se golească încet-încet de conținutul trăit care-l însuflețește, spre a se reduce progresiv la un pur procedeu semiologic și la limita formală" [40] ar însemna o îngustare de orizont și o inadecvare la complexitatea obiectului cercetării, metafora folclorică.

Procesul de metaforizare (ca *translatio* semantic și mental-afectiv) în cazul folclorului impune specialistului o tratare diferențiată, conform dihotomiei fundamentale *poezie ritual-ceremonială vs. poezie nerituală*, cu sesizarea unor distincții esențiale între funcționalitatea mito-magică și funcționalitatea poetică, de la metafora magică și metafora mitică la metafora poetică. În cazul metaforei magico-mitice transportul semantic și mental-afectiv se circumscrie unui *translatio magic*, în sfera sacrului. Devenirea funcțională intradiscursivă, de la funcția magico-rituală la funcția spectaculară, sesizabilă în unele situații, are implicații și la nivelul metaforei, care evoluează de la statutul de procedeu magic la cel de procedeu compozițional stilistic [41]. În relația intertextuală, trecerea

[38] Nicoleta Coatu, *op. cit.*, p. 137.

[39] P. Ricœur, *op. cit.*.

[40] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977, p. 523.

[41] Conform Nicoleta Coatu, *Metafora descifrată — de la magic la artistic* (studiu în curs de apariție).

https://biblioteca-digitala.ro

unei metafore/procedeu metaforic dintr-un text ritual-ceremonial într-unul neritual justifică mutaţii funcţionale în planul figurii, de la magic la artistico-stilistic [42].

„A vorbi despre un lucru în termenii unui alt lucru" şi totodată „a percepe, a gîndi sau a simţi în legătură cu un lucru în termenii unui alt lucru", deci a produce metafore, aparţine — după cum observa L. Blaga [43] — ordinii structurale a spiritului uman. Strategiile discursive folclorice (ca forme culturale de obiectivare proprii spiritului creativ popular) generate de mentalităţi specifice, în evoluţie, produc tipuri diferite de metafore/structuri metaforice (precum metafora descifrată, o formă de coalescenţă) particulare oralităţii.

Toate aceste aspecte — şi altele care nu-şi găsesc locul în spaţiul limitat al studiului de faţă — fac obiectul unei cercetări ample în care demersul general-teoretic este susţinut prin analize cu caracter aplicativ.

## La métaphore et le discours folklorique

(*Résumé*)

Nos considérations théoriques sur la métaphore folklorique envisagent la relation avec le discours comme objet et « productivité » dans une perspective sémiotique-pragmatique.

L'étude du texte folklorique au niveau pragmatique implique deux aspects essentiels : « L'activité de la construction » et « l'intention de la communication », par rapport aux concepts de « cohérence », « expectation » et « permissivité ».

Notre ouvrage se réfère aussi à la variabilité discursive et à l'intertextualité comme un principe de fonctionnement du texte oral-folklorique. Nous insistons sur le rapport entre la structuration interne du texte et la dynamique de la situation communicative dans laquelle le texte est produit et fonctionne.

Le texte étant en même temps le générateur et le contexte de la figure, nous proposons la corrélation de la théorie contextualisée de la métaphore (la théorie discursive) avec la théorie de la figure-comme parole.

La dynamique du discours explique la variabilité de la méthaphore, considérée comme *une identité plurielle ; la pluralité* se réfère à la variabilité, à la polysémie métaphorique, et l'identité vise la constante métaphorique. La polysémie métaphorique représente la totalité des valeurs contextualisées, par la variabilité discursive. Les effets de la variabilité se réfèrent à la variabilité, à la polysémie métaphorique, et *l'identité* vise la constante métaphorique. La polysémie métaphorique représente la totalité des valeurs contextualisées, par la variabilité discursive. Les effets de la variabilité et de l'intertextualité discursive sur la méthaphore sont illustrés dans quelques analyses appliquées.

[42] *Ibidem.*

[43] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1937, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro

# *PURTATELE* ȘI *ÎNVÎRTITELE* ÎN CONTEXTUL FOLCLORULUI COREGRAFIC

CONSTANTIN COSTEA

## A. TIPURI DE JOC – ARIE DE RĂSPÎNDIRE

Răspîndite sub diverse denumiri, în multiple variante ce pot reprezenta tipuri ori stadii evolutive diferențiate, jocurile *de purtat* și *de învîrtit* se reliefează printre cele mai caracteristice forme de exprimare ale folclorului coregrafic românesc. Ele alcătuiesc două grupe tipologice bine conturate, ocupînd un loc predominant în repertoriul contemporan de dansuri populare, atît datorită ariei de difuziune cît și frecvenței cu care sînt practicate.

În contextele tradiționale care prilejuiesc manifestarea lor coregrafică, *purtatele* și *învîrtitele* — împreună cu majoritatea *jocurilor fecioresti* — se desfășoară într-un mod oarecum particular, specific spațiului folcloric constituit în Transilvania, Crișana, Banat și Maramureș. Adică ele sînt jucate într-o succesiune riguroasă, legate în suită, pe care o denumim convențional *ciclu de joc* sau *suită ciclică*. De exemplu :

a. *De-a sărita—De-a lungu—Învîrtita—Romania—Învîrtita* [1]

b. *Jocu mare (sărita + De-a lungu)—Îmcelecata—Bătuta—Țigănească* [2]

c. *Fecioreasca—De purtat—Învîrtita* [3]

d. *Purtata—Pe sub mînă—Purtata—Pe sub mînă—Învîrtita* [4]

e. Haidău *(Sărita—Purtata—Ponturi pe loc) — Învîrtita—Zdrăngănita* [5]

Evoluția în suită decurge în general fără pauze, lăsînd impresia unui tot organic prestabilit ; cînd se produc întreruperi, acestea sînt prilejuite mai totdeauna de mici accidente cum ar fi reacordarea instrumentelor sau nevoia unei scurte „respirații" a lăutarilor sau chiar a jucătorilor, ele neafectînd unitatea de conținut a *suitei ciclice*. Mai mult, sînt chiar cazuri cînd două din jocurile respective se desfășoară pe aceeași

---

[1] Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, The Hague, 1967, V. I., cap. *The order of dances in sunday dancing*, „în (satul) Idicel (Mureș)", p. 34.

[2] Béla Bartók, *op. cit.*, „în (satul) Orșova (Mureș)", p. 34.

[3] C. I. Flințiu, *Coreografie românească* (Fecioreasca, Învîrtita, Călușarii și alte jocuri naționale din Ardeal cu zicăturile și strigăturile lor), Tîrgoviște, Tipografia „Dîmbovița", 1936, cap. *Învîrtita*, p. 25.

[4] Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor : film nr. 563. P. 280, bobina VII b, satul Avrig, jud. Sibiu, iulie 1979.

[5] Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor : film nr. R. 59 și cg. 1303, Aiudul de Sus, oraș Aiud, iunie 1963.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 189—201

https://biblioteca-digitala.ro

melodie, diferențiate doar de tempou, încît un spectator mai puțin avizat nu poate sesiza cu promptitudine momentul trecerii de la un joc la altul. De altfel, în mentalitatea locală *suita ciclică* este socotită un joc, pe parcursul căruia partenerii nu se schimbă. Mai trebuie să adăugăm că prin importanța pe care o capătă în cadrul prilejurilor tradiționale (și mai ales în jocul duminical) — implicînd anumite norme de relații și comportament — *suita ciclică* îndeplinește și o funcție socială în ansamblul vieții spirituale sătești.

Dar pentru că ne ocupăm totuși de două categorii tipologice diferite, aprofundarea analizei ne impune de acum o tratare separată; bineînțeles că vom reveni la privirea de ansamblu atunci cînd va fi necesar. În acest sens vom începe cu *jocurile de purtat*, care în cadrul *suitei ciclice* preced totdeauna *învîrtitele*, orientîndu-ne după modul real de manifestare, chiar dacă în schema tipologiei generale a dansului popular românesc situația este inversată.

*Jocurile de purtat*, datorită unor trăsături specifice comune, care țin atît de conținut cît și de formă, alcătuiesc o grupă bine conturată, cu mare pondere în cadrul stilului (dialectului) coregrafic transilvănean al creației coregrafice populare românești. *Purtatele* sînt *dansuri de perechi* executate mai totdeauna în formație de *coloană*, disciplinat, sub „îndrumarea" unui conducător de joc, desfășurîndu-se într-o amplă ocolire a spațiului de joc. Ele se dansează într-un tempo lent, ceea ce le conferă o tentă de solemnitate ceremonială[6]. Partenerii sînt situați lateral (femeia de obicei în dreapta bărbatului), ținîndu-se de mînă, inițial cu coatele îndoite sau brațele jos. Ansamblul cinetic cuprinde pași de promenadă executați pe pulsațiile de bază ale ritmului, ocoliri ale fetei în jurul partenerului, dese schimbări în poziția brațelor, piruete pe sub mînă (în linia coregrafică feminină) și mișcări de *joc fecioresc* în exprimarea coregrafică bărbătească (sărituri, bătăi în pinteni, bătăi cu palmele pe segmentele picioarelor).

De fapt *Portul* — purtatul fetei în pas de dans — împreună cu variantele *Purtata*, *De purtat*, *Românește de purtat*, termeni cu mare pondere ca frecvență, cuprind referirea cea mai directă la conținutul și forma jocurilor în speță. În înțeles regional — este vorba de aria de difuziune — *a te purta* are înțeles de *a merge*, *a păși*, expresie legată de contextul dansului. Adică feciorul *poartă fata* în cerc sau în jurul său ori fetele *se poartă* plimbîndu-se în jurul partenerului. Termenul explică în mare parte caracterul mișcării în cadrul dansului respectiv — *lin*, *lent*, *liniștit*, cum de altfel reflectă și termenul *Lina* — de a merge sau a păși *lin* —, denumire dată unui joc *de purtat* prin părțile Orăștiei.

Cercetarea variantelor culese ne-a relevat existența mai multor tipuri de *purtată*, al căror contur este determinat de trăsături particulare datorate unei evoluții diferențiate pe arii mai mici sau mai mari. Diferențierile nu afectează însă fondul de bază categorial (desfășurarea generală,

[6] De altfel, în diferite împrejurări, mai ales în cadrul nunților, „purtatele" capătă funcție ceremonială, deschizînd „balul" nunții, și se desfășoară într-o ordine strictă a perechilor: prima pereche este compusă din mireasă, avînd ca partener pe starostele nunții (dacă este și bun jucător) sau alt bărbat în vîrstă care știe să ducă jocul, urmează apoi mirele cu o rudă apropiată (soră, verișoară). În continuare se înșiruie însurații (rudele mirelui urmate de cele ale miresei) și, în sfîrșit, tinerii necăsătoriți, după vîrstă.

https://biblioteca-digitala.ro

conținutul ideatic), ci se produc numai la nivelul structurii ritmice și cinetice.

În cadrul tipologiei generale a dansului popular românesc *purtatele* aparțin clasei a IV-a — *jocuri de perechi* — constituind grupa D (deci clasa a IV-a, grupa D). Grupa însumează trei tipuri de joc, așa cum sînt prezentate în schema următoare :

*Clasa a IV-a, grupa D*

| *Tipul* | *Subtipul* |
|---|---|
| 1. Purtata haidăului [7] | 1a. Purtata sud-transilvăneană [8] |
| 2. De-a lungu | 2a. Șchioapăta (Împiedecata) |
| 3. Purtata tîrnăveană | 3a. Purtata cîmpenească |
| | 3b. Purtata almășană |

*Purtata haidăului* (tipul 1) aparține, după toate indiciile, celui mai vechi strat. Consemnările din secolul trecut atribuie acestui tip de *purtată* o arie de difuziune mult mai întinsă decît cea actuală, cuprinzînd bazinul Mureșului mijlociu (de la Tg. Mureș în jos), Țara Oltului, ținutul Tîrnavelor și mare parte din Cîmpia Transilvaniei. În zilele noastre zona acestui tip de *purtată* este mult mai restrînsă, mărginindu-se doar la satele de pe cursul mijlociu al Mureșului (în jos de Ocna Mureș, pînă către Orăștie) și la teritoriul dintre Mureș și Tîrnava Mică.

Subtipul 1a : *purtata sud-transilvăneană* (denumiri curente : *De purtat, Purtata, Pe sub mînă*) reprezintă o ramură mai evoluată a tipului de bază — Purtata haidăului — și are o arie de difuziune mult mai întinsă. Aceasta înglobează Mărginimea Sibiului, valea Hîrtibaciului, Țara Oltului și teritoriul dintre Tîrnave.

*De-a lungu* (tipul 2), cu variantele terminologice : *P-a lungu, De-a mîna* sau *De mînă*, are o arie de răspîndire ce cuprinde bazinul superior al Mureșului (între Topliță și Tg. Mureș), valea Gurghiului (în județele Mureș și Harghita), apoi valea Șieului, valea Bîrgaelor, Ținutul Năsăudului (în județul Bistrița-Năsăud), cu infiltrații pînă către Dej, în județul Cluj.

Subtipul 2a : *Șchioapăta (Împiedecata ; Îmcedecata, Îmcelecata)*, reprezentînd un stadiu evolutiv mai recent, se interferează cu tipul de bază numai în unele sate din jurul Reghinului și pe valea Gurghiului, sate care constituie zona sa de difuziune.

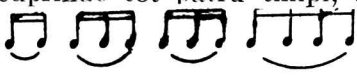
*Purtata tîrnăveană* (tipul 3) este cunoscută sub denumirile : *Portul, De purtat, Românește de purtat, Românește de-nceput* și are ca zonă de difuziune teritoriul dintre Tîrnava Mică și Mureș, valea mijlocie a Mureșului (de la Tg. Mureș pînă către Ocna Mureș) și bazinul inferior al Arieșului, pînă către Turda.

Subtipul 3a : *purtata cîmpenească* este răspîndită pe aproape toată Cîmpia Transilvaniei — în județele Mureș, Bistrița-Năsăud, Cluj și o fi-

[7] Jocul aparține suitei *Haidăului* — frecventă în bazinul mijlociu al Mureșului —, motiv pentru care folosim sintagma *purtata haidăului* ca termen generic categorial tipologic.

[8] Toți termenii determinativi precum *tîrnăveană, sud-transilvăneană, cîmpenească, almășană* sînt folosiți convențional, în accepție largă, categorială. În alegerea lor am ținut seama de ariile în care sînt răspîndite tipurile de joc respective.

https://biblioteca-digitala.ro

şie din nord-estul Albei — sub denumirile : *Purtata, Românește, De purtat, Șireagu* şi uneori *De-a lungu*. Ambele jocuri (tipul 3 şi subtipul 3a) se dovedesc a fi mai evoluate şi totodată mai complexe, ca structură şi mod de exprimare coregrafică, decît celelalte tipuri aparţinătoare grupei tipologice a *purtatelor*. Această complexitate este datorată, printre altele, contopirii lor cu jocul fecioresc *Sărita*, care iniţial le preceda. Diferenţa esenţială între tipul de bază şi subtip apare la nivelul structurii motivului ritmic determinant. La tipul de bază motivul ritmic fundamental este totdeauna din patru timpi egali ♩ ♩ ♩ ♩ : măsura 4/4, la subtip motivul cuprinde tot patru timpi, dar în multe cazuri sînt inegali, ca de pildă :  —măsură asimetrică de 12/16—, ceea ce implică unele diferenţieri mai puţin semnificative la nivelul structurii coregrafice.

În sfîrşit, cel de al doilea subtip de joc, *purtata almăşană*, este răspîndit sub denumirile *Românește* sau *Românește cu fete* în zona dealurilor Clujului şi Dejului (în judeţul Cluj) şi pe valea Almaşului (în judeţul Sălaj). Acest subtip de joc este destul de apropiat de *purtata cîmpenească* (tipul 3a), dar în ultimii 40 de ani a suferit mutaţii importante, aşa încît aproape că nu se mai joacă în forma iniţială de *perechi în coloană* (atestată în prima jumătate a secolului trecut). Formaţia s-a spart, perechile fiind acum dispuse liber în spaţiul de joc, iar exprimarea coregrafică a fiecărui cuplu se desfăşoară autonom.

La rîndul lor *învîrtitele*, de care ne vom ocupa în continuare, alcătuiesc grupa cea mai viabilă şi consistentă a jocurilor de perechi transilvănene, devansînd substanţial *purtatele* atît ca frecvenţă, cît şi prin numărul tipurilor de joc. Sub raportul răspîndirii, decalajul se accentuează deoarece *jocurile de învîrtit* au o arie de difuziune care depăşeşte cu mult limitele spaţiului dialectal transilvănean, fiind prezente şi în Maramureş, Oaş, sudul Crişanei, nordul Banatului şi în zonele submontane ale Olteniei [9], cu infiltraţii pe valea Oltului, pînă către Drăgăşani. Mai mult, în evoluţia contemporană a folclorului coregrafic românesc, aceste jocuri exercită o puternică influenţă asupra purtatelor şi în general asupra creaţiei coregrafice a zonelor limitrofe. De pildă, în *ardelenele bihorene* şi în *doiurile bănăţene* se infiltrează din ce în ce mai frecvent rotirea cuplului, trăsătură esenţială a *învîrtitelor*, inexistentă în urmă cu aproximativ 30 de ani. La fel, unele variante de *purtată* încep să semene din ce în ce mai mult cu *învîrtitele*, ca de pildă *Șchioapăta* din zona Reghinului şi de pe valea Gurghiului.

Cu toată diversitatea de variante şi tipuri de joc, rezultat al unor încadrări zonale ori al unor stadii evolutive diferenţiate, *învîrtitele* se constituie într-o singură grupă tipologică datorită unor trăsături caracteristice comune, prezente în cadrul parametrilor principali : formaţia, priza actanţilor, ansamblul cinetic, construcţia compoziţională şi, în general, modul de exprimare coregrafică.

---

[9] Este vorba de satele întemeiate de oierii mărgineni în Oltenia cu 2 — 300 de ani în urmă, cum ar fi Novaci, Polovragi, în jud. Gorj, Malaia, Vaideeni, Băbeni, în jud. Vîlcea şi altele.

https://biblioteca-digitala.ro

Un spectator mai puţin iniţiat, vizionînd un *joc de învîrtit* în cadrul natural, va fi frapat de spontaneitatea manifestării coregrafice, va avea impresia că fiecare pereche se produce cu totul independent de celelalte şi, în sfîrşit, că lipseşte total o unitate a jocului respectiv. Desigur, spectatorul nostru este îndreptăţit să creadă aşa ceva deoarece diversitatea melodiilor, lipsa unor reguli mai mult sau mai puţin stricte în succesiunea figurilor, mai bine zis interpretarea diversă a fiecărei perechi, pot crea o asemenea imagine, dar această imagine oferă în acelaşi timp o puternică emoţie artistică.

Studiind mai atent jocul respectiv putem însă sesiza existenţa unor legi care guvernează întreaga desfăşurare a jocului, existenţa unor fire invizibile care leagă exprimarea coregrafică a fiecărui cuplu într-un tot armonios.

Cercetarea variantelor culese ne-a evidenţiat conturul unui fond specific, alcătuit din structuri coregrafice proprii *învîrtitelor*. Acest fond cuprinde şase categorii de fraze coregrafice (mai mult sau mai puţin dezvoltate), pe care le-am clasificat astfel :

a. legănări (rotiri scurte bilaterale ale cuplului) şi promenade ;

b. învîrtiri (rotiri ample ale cuplului) în ambele sensuri ;

c. trecerea partenerei pe sub mînă în piruete ;

d. piruete libere ale fetei
- — pe un braţ al partenerului ;
- — pe ambele braţe ;
- — în jurul partenerului ;

e. combinaţii de treceri pe sub mînă şi piruete libere ale partenerei ;

f. ponturi fecioreşti.

Trebuie să precizăm că dintre toate categoriile de fraze coregrafice prezentate, doar primele două — *legănările* ori *promenadele* şi *învîrtirile* — sînt absolut obligatorii, adică determinante categorial tipologic. Aceste fraze coregrafice sînt prezente în absolut toate *jocurile de învîrtit*, de la cea mai simplă pînă la cea mai complexă. Îmbinarea unei *legănări* sau *promenade* cu o *învîrtire*, în exclusivitate, reprezintă de fapt cel mai simplu model al construcţiei compoziţionale. Celelalte categorii de fraze coregrafice sînt mai mult sau mai puţin facultative, apariţia lor determinînd diferite grade de realizare artistică a variantei respective.

Studiind diferitele fraze coregrafice din variantele de joc culese am putut constata existenţa unei însemnate varietăţi structurale chiar în cadrul fiecărei categorii a acestora. Diversitatea se manifestă pe două direcţii, adică pe întinderea întregii grupe tipologice a *jocurilor de învîrtit*, cît şi în cadrul fiecărui tip de joc în parte, pînă la nivelul frazelor coregrafice. Pe întreaga grupă tipologică varietatea structurală se raportează la încadrarea zonală şi tipologică. În ce priveşte limitele fiecărui tip de joc, diversitatea rezultă atît în specificul local (de la sat la sat ori de la o grupă de sate la alta), cît şi în raport cu contribuţia individuală, la aspectul general al unei variante de ansamblu.

În ce priveşte contribuţia individuală, diversitatea se manifestă prin înscrierea în ordine diferită a frazelor şi uneori chiar a motivelor coregrafice, în funcţie de calităţile interpretative (talent, condiţie fizică) ale actanţilor şi de tensiunea momentului. Dar contribuţia individuală ne



https://biblioteca-digitala.ro

relevă şi alte aspecte. De pildă, în cadrul unei variante de cuplu, se îmbină de fapt două forme de exprimare coregrafică relativ îndependente, una masculină şi alta feminină, în care tehnica de joc este raportată la posibilităţile (particularităţile) biomecanice pe sexe. Fiecare pereche se manifestă autonom în cadrul ansamblului, dar, păstrînd această autonomie, nu depăşeşte fondul mijloacelor specifice şi nici canoanele modului tipic de exprimare, varietatea constînd mai ales în succesiunea diversă a frazelor şi motivelor coregrafice. Această înseriere liberă, şi totodată diversă, nu este lipsită de logică, deoarece în suprapunerea pe verticală a variantelor de perechi se constată existenţa unor puncte de coincidenţă pe care se sprijină unitatea ansamblului. Deci o variantă de ansamblu nu este altceva decît suprapunerea variantelor de perechi care creează armonia cinetică a întregului şi prin aceasta unitatea organică a jocului respectiv. Aşadar putem susţine existenţa unei legităţi, cu toată diversitatea care se evidenţiază, datorită faptului că toate variantele se încadrează în limitele caracteristicilor tipologice, în limitele fondului de mijloace specifice şi ale modului de exprimare coregrafică. Dacă uneori apar în joc unele elemente din afara fondului specific, acestea nu pot produce perturbări cît de cît semnificative.

Într-o cuprindere mai sintetică, *învîrtitele* sînt jocuri de perechi care se desfăşoară într-un spaţiu de joc în care perechile sînt dispuse liber, ceea ce conferă fiecărui cuplu un însemnat grad de autonomie şi, implicit, posibilitatea interpretării diversificate în cadrul variantei de ansamblu. Partenerii sînt situaţi faţă în faţă, ţinîndu-se de umeri sau fata sprijinindu-şi mîinile pe umerii partenerului, iar acesta ţinînd-o de talie. Ansamblul cinetic cuprinde paşi de învîrtire, treceri pe sub mînă în piruete, piruete libere (în jocul feminin), paşi de învîrtire, bătăi în sol, bătăi în pinteni, diferite sărituri şi bătăi cu palmele pe segmentele picioarelor (în linia coregrafică bărbătească).

De fapt *Învîrtita*, cu variantele *De-nvîrtit*, *De-a-nvîrtita*, termenii cu cea mai mare frecvenţă, cuprinde referinţa cea mai clară şi directă la conţinutul şi forma dansurilor în speţă. Aceştia se referă la rotirea cuplului în ambele sensuri, în jurul unui ax invizibil situat între parteneri, ceea ce reprezintă de fapt trăsătura determinantă a jocurilor de care ne ocupăm. Din aceste motive — frecvenţa, referirea la conţinutul şi forma dansurilor în speţă — folosim *jocuri de învîrtit* ca termen generic pentru desemnarea grupei tipologice.

În cadrul tipologiei generale a dansului popular românesc *învîrtitele* aparţin clasei a IV-a — *jocuri de perechi* —, alcătuind grupa C. Dar apartenenţa diferitelor tipuri de joc la unul din cele două sisteme ritmice — *sincopat* şi *nesincopat* — ne relevă divizarea acestora în două subgrupe, aşa cum încercăm să le prezentăm în următoarea schemă de clasificare :

Clasa a IV-a — *jocuri de perechi*
Grupa C — *jocuri de învîrtit*
Subgrupa C. I. — *învîrtite sincopate*

https://biblioteca-digitala.ro

| *Tipul* | *Subtipul* |
|---|---|
| 1. Învîrtita sibiană [10] | 1a. Învîrtita sibiană în grup mic |
| 2. Învîrtita tîrnăveană | 2a. Învîrtita tîrnăveană cu două fete |
| 3. Învîrtita codrănească | 3a. Învîrtita cîmpenească |
| Subgrupa C. II — *învîrtite nesincopate* | |
| 4. Învîrtita mureșană | 4a. Învîrtita mocănească |
| | 4b. Învîrtita mocănească în grup mic |
| 5. Învîrtita rară | |
| 6. Învîrtita deasă | 6a. Hațegana |
| | 6b. Învîrtita bătută |

Tipul 1. *Învîrtita sibiană* este cunoscută sub denumirile *Învîrtita, Românescu, Joc ardelenesc* și este răspîndită în Mărginimea Sibiului, valea Hîrtibaciului, valea Sebeșului, depresiunea Făgărașului, cu infiltrații pe valea Mureșului mijlociu(pînă către Deva) și zonele submontane ale Olteniei (în județele Gorj și Vîlcea).

Subtipul 1a. *Învîrtita sibiană în grup mic* este răspîndită pe o arie mult mai restrînsă, ce cuprinde Mărginimea Sibiului și zonele submontane ale Olteniei.

*Învîrtita tîrnăveană* (tipul 2) este răspîndită sub denumirile : *Învîrtita, Românește de-nvîrtit, Românește rar, Jocu, De joc, De-nvîrtit.* Are o arie de difuziune ceva mai restrînsă față de tipul de joc anterior, arie ce înglobează bazinul Tîrnavelor, cursul mijlociu al Mureșului și bazinul inferior al Arieșului, pînă către Turda. *Învîrtita tîrnăveană* reprezintă ramura cea mai evoluată și, totodată, cea mai complexă a subgrupei tipologice (*învîrtite sincopate*).

Subtipul 2a. *Învîrtita tîrnăveană cu două fete* este răspîndită sub denumirea de *Învîrtita* doar în teritoriul dintre Tîrnave.

Tipul 3, *Învîrtita codrănească*, și subtipul 3a, *Învîrtita cîmpenească*, sînt răspîndite în partea de nord a Transilvaniei, în două zone destul de limitate. Primul joc *(învîrtita codrănească)* poate fi aflat în zona Munților Codru (pe ambele versante) și în Țara Chioarului, sub denumirile *De-a-nvîrtita, Românescu, Codrănescu (Condrănescu). Învîrtita cîmpenească* este răspîndită în Cîmpia Transilvaniei, cu radiații spre sud, pe o arie cuprinsă între Mureș (de la Reghin la Tg. Mureș) și Tîrnava Mică, sub denumirile *Învîrtita rară, Învîrtita, Ungurește de-nvîrtit, Corceșa (Corcișa)* și, uneori, *Harțagu.*

Subgrupa C. II. — *învîrtite nesincopate* — cuprinzînd trei tipuri de bază *(învîrtita mureșană, învîrtita rară, învîrtita deasă)* și patru subtipuri *(învîrtita mocănească, învîrtita mocănească în grup mic, hațegana, învîrtita bătută)* acoperă tot spațiul de difuziune al grupei tipologice.

---

[10] Ca și în cazul *purtatelor* (vezi nota 8), termenii determinativi — *sibiană, tîrnăveană, codrănească, rară, deasă* etc. — sînt folosiți convențional, în accepție largă, categorială. Din păcate, interferențele teritoriale între diferite tipuri de joc — existența în același sat (zonă) a două tipuri de *învîrtită* — ne-a împiedicat să aplicăm unitar criteriul zonal în alegerea determinativelor. Din această cauză am fost obligați să apelăm și la termeni cu referiri de ordin structural (rar, des, bătut).

https://biblioteca-digitala.ro

Tipul 4 — *învîrtita mureşană* — este răspîndit în bazinul superior al Mureşului sub denumirile *Învîrtita* şi *De-nvîrtit*, pe valea Gurghiului *(Bătuta, Învîrtita)*, în bazinul Şieului pînă spre Dej *(De-nvîrtit, De brîu)*, pe valea Bîrgaelor şi în ţinutul Năsăudului — *(De-nvîrtit* sau *De-a-nvîrtita)*.

Subtipul 4a — *învîrtita mocăneasc*ă —, cunoscută sub denumirile *Jieneasca, Momîrlăneasca, Bătuta*, care se joacă şi în formaţie de *grup mic* (subtipul 4b), are ca arie de răspîndire Hunedoara (valea Mureşului în jurul Orăştiei şi valea Jiului), precum şi zonele submontane ale Olteniei, coborînd pe cursul Oltului pînă către Drăgăşani. O ramură a subtipului jucat în *grup mic* poate fi întîlnită în Ţara Lăpuşului, sub denumirea de *Moara*, şi pe cursul superior al Someşului Mare, între Sîngiorz pînă dincolo de Rodna, cu numele *Tropota* sau *Tropotita* şi *Învîrtita*, avînd mari afinităţi cu *Ţărăneasca* din Bucovina.

*Învîrtita rară* (tipul 5) se situează pe locul doi ca frecvenţă şi arie de difuziune, ea fiind răspîndită pe următoarele arii cu denumirile trecute în paranteze: Codru şi Chioar (*Jocu dinainte, Jocu de-nceput, Arăduita, De arăduit*), dealurile Clujului şi Dejului împreună cu depresiunea Almaşului *(Ţigăneşte, Ceardaş românesc)*, Ţara Lăpuşului *(Ţigăneşte)*, valea Şieului *(Ţigăneşte)*, Cîmpia Transilvaniei *(Ţigăneşte, Ţigăneşte pe doi paşi)*, valea Mureşului, între Reghin şi Luduş *(Ţigăneşte, Romania)* şi pe valea Gurghiului *(Ţigăneşte, Romania)*.

Tipul 6 — *învîrtita deasă*, precum şi subtipul 6a — *haţegana*, o ramură mai recentă (cel puţin în unele zone) a tipului de bază, se detaşează în cadrul grupei tipologice atît ca frecvenţă, cît şi ca arie de răspîndire. Cel mai larg spaţiu de difuziune îl posedă tipul de bază *învîrtita deasă*, spaţiu care cuprinde următoarele zone specifice: Mureşul mijlociu (denumiri curente: *Harţagu* sau *Hărţagu, Zdrăngănita* sau *Zdrăncănita*), bazinul inferior al Arieşului (denumirea curentă *Harţagu*), Cîmpia Transilvaniei (denumiri curente: *Harţagu* sau *Hărţagu* şi *Învîrtita deasă*), dealurile Clujului şi Dejului împreună cu depresiunea Almaşului (*Învîrtita deasă*; *Româneşte des, Deasa*), zona Codrului şi Chioarului (*Mînînţelu* şi *De doi repede)*, Ţara Lăpuşului (*Învîrtita*), sudul Crişanei (*Mărunţeaua*) şi nordul Banatului (*Întoarsa* sau *De întors*). Subtipul 6a — *Haţegana*, cunoscut sub aceeaşi denumire — este răspîndit mai ales în sudul Transilvaniei, adică în Ţara Haţegului, Mărginimea Sibiului, Ţara Oltului şi depresiunea Zărneştilor (sub denumirea *Arţăgana*).

Subtipul 6b — *învîrtita bătută* — este răspîndit numai în Maramureş, sub denumirile *Învîrtita* sau *De-a-nvîrtita*.

## B. TERMINOLOGIE

Varietatea destul de mare a denumirilor sub care sînt răspîndite diferitele tipuri şi variante ale jocurilor *de purtat* şi *de învîrtit* poate crea confuzii şi, implicit, dificultăţi în identificarea lor în planul tipologic. De aceea considerăm că este bine să încercăm o limpezire a diferiţilor termeni întîlniţi. Bineînţeles, încercarea noastră nu va fi o investigare în sens lingvistic, ci vom aborda doar unele aspecte ale terminologiei populare cu implicaţii în cercetarea etnocoreologică. Pentru început vom încer-

https://biblioteca-digitala.ro

ca să cuprindem, pe cît posibil, toţi termenii întîlniţi atît în diferitele publicaţii consultate, cît şi în culegerile pe teren, aranjaţi oarecum în ordinea grupelor tipologice de care ne ocupăm.

1. În ceea ce priveşte grupa tipologică a *purtatelor* am reuşit să depistăm următoarele denumiri: *Portul, Purtata, De purtat, Românește, Românește de purtat, Românește de-nceput, Românește cu fete, Jocu mare, De-a lungu, P-a lungu, De-a rîndu, Şireagu, De mînă, De-a mîna, Lina, Şchioapăta, Împiedecata, Împelecata, Împedicata.*

2. Grupa tipologică a *jocurilor de învîrtit* ne prezintă o mai mare varietate terminologică, varietate ce poate fi raportată atît la frecvenţă ori număr de tipuri, cît şi la largul lor spaţiu de difuziune. Termenii care desemnează diferitele tipuri şi variante de *învîrtite*, depistaţi pînă în prezent, sînt următorii: *Învîrtita, De-a-nvîrtita, De-nvîrtit, Românește de-nvîrtit, Românește rar, Românește des, Învîrtita rară, Învîrtita deasă, Deasa, Jocu, De joc, De brîu, Bătuta, Tropota, Tropotita, Arăduita, De arăduit, Jocu dinainte, Jocu de-nceput, De-a gătata, De doi repede, Mînînţelu, Mărunţeaua, Întoarsa, De întors, Rîureana, Jieneasca, Momîrlăneasca, Moara, Ţigănește, Ţigănește pe doi paşi, Ungurește de-nvîrtit, Corceşa, Corcişa, Ceardaş românesc, Romania.*

La începutul capitolului am arătat că în contextele tradiţionale jocurile sînt legate în suite într-o ordine strictă în fiecare localitate în care ele se practică. Strînsa legătură dintre jocurile componente ale suitei a condus şi la implicaţii pe plan terminologic, de aceea vom aborda denumirile prezentate ţinînd cont de această realitate. În acest sens se cuvine să începem cu termenul *Românește.*

Denumirea *Românește* (joc românesc) — cu sensul de *jocul românilor* — are astăzi o frecvenţă destul de mare în Transilvania centrală şi de nord. Termenul este menţionat încă din secolul al XVII-lea, desemnînd ca şi astăzi suita ciclică. Unele adăugiri determinative cum ar fi: *Românește de sărit, Românește de ponturi, Românește de purtat, Românește de-nceput, Românește cu fete, Românește rar, Românește de-nvîrtit,* precizează jocurile care compun *suita ciclică* [11].

O altă denumire legată de *suita ciclică*, dar care se referă numai la o parte a ei, este *Jocu mare*, cuprinzînd *Sărita* şi *De-a lungu.* Acest termen este folosit cînd se joacă întreaga suită tradiţională alcătuită din cinci jocuri, adică: *Jocu mare (Sărita şi De-a lungu), Împelecata, Ţigăneasca* şi *Învîrtita*, faţă de suita redusă (mult mai frecventă), formată doar din trei jocuri — *Împelecata, Ţigăneasca* şi *Învîrtita.*

Trecînd la denumirile dansurilor nu ne vom mai opri asupra termenilor *Portul*, cu variantele lui, şi *Lina*, deoarece am încercat deja să-i lămurim la începutul prezentării *purtatelor*, în subcapitolul precedent. Vom menţiona însă că *Românește cu fete* şi *Românește de-nceput* fac parte din acelaşi cadru semantic, dar considerăm că cel de al doilea termen are o semnificaţie mai complexă, care ne conduce către procesul evolutiv al *suitei ciclice* şi chiar al jocului ca atare. Pînă la sfîrşitul secolului trecut, în unele locuri chiar şi pînă în urmă cu 40 — 50 de ani,

[11] Aceluiaşi context semantic îi aparţine şi termenul *Românește de doi* consemnat în *Kodexul* lui I. Căianu în cursul secolului al XVII-lea. De fapt această menţiune, pe lîngă altele mai recente, ne permite să socotim termenul *Românește*, fără altă adăugire, ca desemnînd suită ciclică din acele timpuri, şi nu un singur dans.

https://biblioteca-digitala.ro

*jocul de purtat* este menționat ca al doilea dans în suită, totdeauna precedat de un *joc fecioresc*. Pe parcursul procesului evolutiv al folclorului coregrafic din Transilvania, jocul fecioresc (*Sărita*) a suferit în multe zone o involuție, reducîndu-se doar la o simplă „plimbare" a bărbaților înaintea constituirii perechilor sau s-a contopit pur și simplu cu *jocul de purtat* [12], pierzîndu-și identitatea. În acest fel *jocul de purtat* a trecut pe primul loc, iar termenul *de-nceput* nu face altceva decît să consfințească mutația ce s-a produs pe parcursul procesului evolutiv al *suitei ciclice*.

*De-a lungu*, *P-a lungu*, *De-a rîndu*, *Șireagu*, denumiri răspîndite mai ales în estul Transilvaniei — aparent deosebite de termenii prezentați mai înainte, adică *Portul* cu derivatele lui și *Lina* —, aparțin aceluiași context semantic. Aceste denumiri însumează referiri de ordin morfologic, adică ne sugerează cum sînt dispuse perechile în formație, cum se desfășoară mișcarea generală în spațiul de joc, precum și caracterul oarecum ordonat al dansului. În acest context morfologic, dar într-o oarecare măsură în opoziție cu termenii citați (este vorba de caracterul ordonat al dansului), se situează denumirile *Șchiapăta*, *Îmcelecata*, *Îmcedecata* și *Pe sub mînă*. Primii trei termeni se referă la pașii „șchiopătați" sau „împiedicați", mișcările principale ale unuia dintre motivele coregrafice fundamentale ale jocurilor în speță, jocuri ce reprezintă forme evolutive mai recente ale tipului de bază *De-a lungu*. În cadrul acestor forme coregrafice mai noi, perechile se împrăștie liber în spațiul de joc, ele căpătînd un însemnat grad de autonomie în ceea ce privește construcția compozițională. Cel de al doilea termen, *Pe sub mînă*, se referă la trecerea partenerelor pe sub mînă în piruete și desemnează, după părerea noastră, nu un joc bine individualizat, ci doar o parte din desfășurarea *purtatei*. De altfel, în unele zone trecerile pe sub mînă au fost înglobate în diferite fraze ale *jocurilor de purtat*, iar în altele s-au contopit cu *jocurile de învîrtit* [13].

Un alt termen care necesită o explicație mai cuprinzătoare este *Jocu*, cu varianta *De joc*, desemnînd *jocul de învîrtit* (învîrtita sincopată) în unele sate dintre Mureș și Tîrnava Mică. Despre semnificația termenului *joc* în ansamblul terminologiei dansului popular românesc s-au dat explicații corespunzătoare în diferite lucrări și credem că nu este cazul să mai insistăm [14]. Aici ne vom referi la aspectul cu totul particular prezent numai în contextul suitei ciclice transilvănene. În accepție locală termenul *Jocu* (cu varianta *De joc*) are sensul de *a juca fata* — feciorul joacă fata — și se situează în opoziție cu *Portul (De purtat)* — *feciorul poartă fata* — și desigur indică diferența de conținut și formă dintre cele două dansuri ale suitei ciclice. În același cadru semantic, dar cu referire la un aspect de ordin morfologic, se situează și *De brîu* (joc de învîr-

[12] În acest caz ponturile se execută în a doua parte a *purtatei*.

[13] Jocul *Pe sub mînă* își mai conservă o oarecare individualitate numai în sudul Transilvaniei.

[14] Printre lucrările cele mai semnificative în acest sens credem că se situează: A. Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, cap. *Trăsături specifice ale dansului nostru popular*, p. 84 și A. Bucșan, *Permanențe ale stratului vechi în dansul românesc*, în *Anuarul I.C.E.D.*, 1980, p. 193 — 202.

https://biblioteca-digitala.ro

tit) — *feciorul ține sau prinde fata de talie (brîu)* — — în opoziție cu *De mînă (joc de purtat)—feciorul ține sau prinde fata de mînă* — —. Ambii termeni se referă la priza actanților, dar în același timp ne sugerează și modul în care se desfășoară dansurile respective.

*Învîrtita*, *De-nvîrtit*, *Românește de-nvîrtit* etc. sînt termeni care se referă precis la aspectele morfologice și de conținut ale jocurilor pe care le reprezintă, așa încît considerăm că nu mai este nevoie de alte explicații. În schimb, trebuie să ne oprim asupra termenului *Bătuta*. Această denumire se referă, în general, la jocuri în care predomină diferite forme de bătaie — *bătăi pe sol*, *bătăi în pinteni* ori *bătăi cu palmele pe segmentele picioarelor* — și are o largă răspîndire în tot spațiul folcloric românesc. În acest sens termenul poate defini jocuri aparținînd unor grupe (sau chiar clase) coregrafice diferite, ca de pildă: *horă* (horă pe bătaie) în Cîmpia Dunării și în Moldova, *fecioreasc*ă (joc fecioresc) în Transilvania, *brîu* în Moldova etc. În contextul terminologic al jocurilor de care ne ocupăm *Bătuta* indică două jocuri de învîrtit: unul practicat pe valea Gurghiului (în județul Mureș), aparținînd tipului de joc *învîrtita mureșană* (tipul 1), iar celălalt, subtipul *învîrtita mocănească* (tipul 4a), din aria Hunedoarei.

Cu circulație mult mai restrînsă—zona Codrului și Țara Chioarului — apelativele *Jocu dinainte*, *Jocu de-nceput*, *Arăduita*, *De arăduit* și *De-a gătata* desemnează două tipuri de învîrtită și ne indică în același timp ordinea lor în suita ciclică. Dintre acestea primele patru ne indică diferitele variante ale aceluiași joc ce deschide suita ciclică din aria amintită mai înainte; jocul în cauză se încadrează în limitele tipului *învîrtita rară* (tip 5). Ultimul apelativ, *De-a gătata*, desemnează jocul care încheie suita ciclică din aceeași zonă și aparține tipului de *învîrtita codrănească* (tip 3). Despre primul joc credem că reprezintă cel mai vechi strat al tipului de joc, *învîrtita rară*; probabil că aici, în această arie (Codru— Chioar), s-a închegat ca dans de perechi (ne referim la acest tip de învîrtită), iar mai tîrziu a iradiat către celelalte zone în care îl aflăm astăzi, bineînțeles sub alte denumiri și după un îndelungat proces evolutiv. De fapt, termenul *arăduita* ne sugerează o oarecare ordonare a perechilor în desfășurarea dansului, ceea ce se întîmplă de fapt în realitate, acestea înșirîndu-se pe o traiectorie circulară pe care se deplasează concomitent cu rotirea în jurul axului propriu al fiecărei perechi; deplasarea perechilor pe linia cercului mare se produce de obicei pe direcția mișcării acelor de ceasornic. Această dublă mișcare de rotire — a cuplului concomitent cu cea a ansamblului — mai poate fi întîlnită în zone apropiate cum ar fi valea Someșului (între Năsăud și Dej) ori în nord-estul spațiului folcloric bihorean. Această amplă mișcare de rotire a întregului ansamblu, care implică o oarecare ordonare a perechilor, ne relevă o formă mai veche a dansului în perechi sau chiar ne sugerează imaginea unui *joc de grup* anterior din care s-a dezvoltat cel de cuplu. În acest sens credem că nu sîntem departe de adevăr, deoarece unele date istorice atestă Țara Chioa-

https://biblioteca-digitala.ro

rului ca una din ariile în care s-au putut închega primele forme ale dansului de perechi din Transilvania.

O altă grupă de denumiri cu implicații de ordin morfologic și stilistic este alcătuită din *Harțagu*, *Mînînțelu*, *Mărunțeaua*, *Întoarsa*, *De doi repede*, *Zdrăngănita*, toate desemnînd jocuri aparținînd tipului cu cea mai mare arie de difuziune, în speță *învîrtita deasă* (tipul 6). Dintre aceste denumiri credem că numai *Harțagu* necesită o explicație, pentru că celelalte ne oferă destule date despre natura dansurilor pe care le desemnează. În primul moment am fi înclinați să credem că *Harțagu* derivă din *Hațegana*, precum *Arțăgana* — joc din repertoriul satelor din Depresiunea Zărneștilor —, dar termenul poate conduce și către *arțag (arțăgos)*. Dintre cele două ipostaze posibile ale termenului optăm pentru ultima, deoarece ea se situează în planul coregrafic, referindu-se la caracterul *exploziv (arțăgos)* al dansului în cauză.

În sfîrșit, încheiem încercarea noastră de limpezire a diferitelor denumiri cu *Hațegana*, *Țigănește*, *Romania*, *Ungurește de-nvîrtit*, *Corceșa*, *Ciardaș românesc*. *Hațegana* se referă desigur la originea dansului respectiv, dar credem că este un termen mai recent, de sorginte cărturărească, răspîndit pe la mijlocul secolului trecut, ca și *Ardeleana*, *Mureșana*, *Moroșana* ori *Someșana*, ultimul desemnînd de fapt suita ciclică în Năsăud, suită alcătuită din trei jocuri (*De-a mîna*, *De-nvîrtit*, *Țigănește*).

*Ungurește de-nvîrtit* și *Corcișa* se referă la același dans pe care maghiarii transilvăneni îl denumesc *Korcsös*, ce se traduce prin *corcitură*, ori *Félolah*, adică *jumătate românește*. Prima denumire, *Ungurește de-nvîrtit*, credem că se referă mai degrabă la o anumită manieră de execuție a dansului, însăși terminologia maghiară atestînd că nu este vorba de un dans pur maghiar (de altfel pe Cîmpia Transilvaniei diferitele variante ale acestui tip de joc sînt cunoscute sub numele de *Învîrtita rară*, simplu *Învîrtita* ori chiar *Harțagu*). *Corcișa (Corceșa)* este desigur rezultatul „românizării" apelativului maghiar *Korcsös*, ceea ce ne sugerează o interferență pe plan folcloric generată de convietuirea celor două etnii (românii și maghiarii), mai ales în satele mixte. În ultimă instanță toți termenii citați se referă la un anume tip de dans pe care îl practică atît românii cît și maghiarii, fiecare în felul lor. Interferențele sînt însă mai pregnante în planul muzical, deoarece penetrația melodiilor de joc este facilitată de lăutarii care le colportează de la o etnie la alta.

Celelalte trei denumiri, *Țigănește (Țigănească)*, *Romania* și *Ciardaș românesc*, se datorează lăutarilor, mai precis colportării lor de către lăutari, dar și unei maniere de a se puncta ritmul melodiilor. Despre denumirile care ne sugerează o anumită origine (etnică sau regională), cu excepția termenului *Românește (Jocu românesc)*, credem că sînt de dată mai recentă, față de jocurile pe care le desemnează, răspîndirea lor datorîndu-se circulației melodiilor sub aceste apelative. Ne permitem să facem o asemenea afirmație deoarece terminologia tradițională (transilvăneană) se caracterizează în general prin preferința pentru termenii ce cuprind referiri despre structură, conținut ori stil.

În cadrul terminologic al jocurilor de care ne ocupăm, denumirile *De purtat* și *De-nvîrtit*, împreună cu derivatele lor, au ponderea cea mai mare atît ca frecvență, cît și ca arie de răspîndire, motiv ce ne-a determinat să folosim *jocuri de purtat* și *jocuri de învîrtit* ca termeni generici pentru desemnarea celor două grupe tipologice.

https://biblioteca-digitala.ro

## Les «danses-promenade» et les «danses à mouvement rotatoire» dans le contexte général du folklore chorégraphique roumain

(*Résumé*)

Répandus sous différentes dénominations, en multiples variantes qui peuvent représenter des types ou des étapes évolutives différenciées,les *danses-promenade* et les danses *à mouvement rotatoire* forment deux groupes distincts, qui présentent une grande importance dans le répertoire contemporain des danses populaires.

Dans l'étude ci-présente, qui fait partie d'un ouvrage plus vaste ayant un caractère monographique, nous avons essayé d'embrasser seulement trois des nombreux problèmes soulevés par la recherche sur ces danses, à savoir : les categories typologiques, les aires de diffusion des différents types de danses et la terminologie populaire (la dénomination des différentes variantes).

L'ouvrage se divise en 2 parties : A. *Types de danse — aire de diffusions*; B. *Terminologie.*

A. Dans la première partie nous abordons le mode de déroulement dans une suite cyclique des *purtate (danses-promenade)* et des *învîrtite (danses à mouvement rotatoire)* dans les contextes traditionnels qui occasionnent la manifestation chorégraphique. Par la suite, nous présentons la classification typologique des danses en cause, ainsi que leur place dans la *Typologie générale de la danse populaire roumaine.*

Dans le final de la première partie nous essayons de situer la position de certains types de danses dans l'espace roumain.

B. Dans la 2$^e$ partie nous essayons d'éclaircir les différents appelatifs qui désignent les différentes variantes des danses qui font l'objet de cette étude. Il va de soi que notre démarche ne représente pas une investigation en sens linguistique, mais nous y abordons seulement les aspects terminologiques avec des implications dans la recherche ethnochoréologique.

Nous achevons avec la motivation de notre sélection de dénominations de *danses — promenade* et *danses à mouvement rotatoire* pour désigner en termes génériques les deux groupes typologiques.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# O SISTEMATIZARE A RITMICII POPULARE

CONSTANȚA CRISTESCU

Studiile elaborate pînă în prezent au căutat să scoată în evidență diversitatea ritmicii noastre populare, prin multitudinea sistemelor codificate și a aspectelor particulare evidențiate. Noi ne propunem însă să scoatem în evidență trăsăturile comune ce guvernează sistemele ritmice, în vederea clasificării lor și a cuprinderii într-o schemă sintetizatoare. Pentru aceasta vom aborda trei probleme : I. definirea sistemului ritmic ; II. un scurt istoric al contribuțiilor fundamentale în sistematizarea ritmicii populare ; III. clasificări posibile ale sistemelor ritmice.

## I. DEFINIȚII ALE SISTEMULUI RITMIC

1. Constantin Brăiloiu definește prin sistem ritmic „un ansamblu coerent de procedee artistice dominate de legi inteligibile" sau „un ansamblu definisabil de procedee" [1].

Remarcabilul cercetător menționează, pe parcursul studiilor sale, incompatibilitatea dintre teoria muzicală — pe care o denumește, impropriu, „teoria apuseană" — și realitatea muzicală clasică, „cel puțin de la Beethoven încoace" [2].

2. Adrian Vicol spune că sistemul ritmic reprezintă esența unui anumit simț ritmic, cristalizat de-a lungul vremii, avînd valoarea unui element stabil, tradițional. Sistemul ritmic, arată autorul, este o categorie de esență a limbajului muzical, este principiul de raportare cantitativă și calitativă a duratelor [3].

3. Noi definim prin sistem ritmic un ansamblu de formule guvernate de cel puțin un principiu. Diferența dintre sisteme constă în modul de variație, deci în principiile de variație ritmică.

## II. CONTRIBUȚII FUNDAMENTALE LA SISTEMATIZAREA RITMICII POPULARE

În istoria cercetării ritmicii noastre populare s-au impus cîțiva muzicologi care, pe baza unui bogat material studiat, au reușit, mai mult sau mai puțin, să-i definească particularitățile.

---

[1] Constatin Brăiloiu, *Opere*, vol. 1, București, Editura Muzicală, 1967, p. 175 — 176.

[2] *Ibidem*, p. 239.

[3] Adrian Vicol, *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice*, în „Revista de etnografie și folclor" tom 13, 1, 1968.

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 203—209

https://biblioteca-digitala.ro

1. Lui Sabin Drăgoi îi datorăm prima încercare de sistematizare a ritmului colindelor. Această încercare este nereușită datorită faptului că autorul apelează la teoria clasică, fondată pe sistemul distributiv, fără a ține cont de structura ritmică specifică a colindelor. Autorul are totuși meritul de a pune în discuție problema *poliritmiei* din colindă, subliniind și faptul că „pe lîngă ritmul real ce se cîntă, se mai simte un *ritm secundar* [s.n., C. C.], prin care, involuntar, acompaniem colinda" [4].

2. Un alt cercetător de seamă, Ilarion Cocișiu, în studiul său rămas în manuscris intitulat *Ritmul colindelor din Ardeal* [5], a cuprins ritmul colindelor într-o viziune sistematică, numindu-l *ritm modal*, prin împrumutarea ideii de la J. Beck și P. Aubri. Autorii au folosit-o în interpretarea ritmului cîntecelor laice medievale. Cu toată coerența și rigoarea, sistemul său a rămas doar un valoros manuscris păstrat în Arhiva I.E.F. București, impunîndu-se în teorie doar sistemul codificat în aceeași perioadă de către C. Brăiloiu, sub denumirea de *ritm giusto-silabic*.

3. Fundamentarea unei teorii sistemice asupra ritmicii populare aparține cunoscutului etnomuzicolog Constantin Brăiloiu, care, printr-un aprofundat studiu comparativ, a codificat *trei sisteme autonome*, și anume : *ritmul copiilor*, *ritmul giusto-silabic* și *ritmul aksak* [6]. C. Brăiloiu abordează studiul ritmicii populare pe baza a trei criterii generale : *natura ritmului*, *forma de bază a ritmului și răspîndirea geografică* a acestuia și, prin aceasta, a gradului de generalitate al sistemului.

*Ritmul copiilor* apare ca un ritm universal care „trăiește în subconștientul nostru [...] ca singurul vestigiu al unei moșteniri milenare" [7]. Este o formă de artă primitivă [8], avînd la bază un număr de principii de o mare simplitate, însă exploatate la maximum. Este întîlnit pe tot globul pămîntesc, în pofida diversității graiurilor.

*Ritmul aksak*, depistat pentru prima dată de către muzicologii bulgari Dobri Cristov și Vasil Stoin, iar în folclorul românesc de către Béla Bartók, apare, la rîndul lui, după cum constată Brăiloiu, ca un ritm universal, existînd la turci, greci, albanezi, români, iugoslavi, turcmeni, armeni, berberi, tuaregi, beduini, africani etc.

Chiar și despre *ritmul giusto-silabic*, deși considerat de Brăiloiu un sistem ritmic popular românesc, autorul afirmă, în cadrul studiului său dedicat acestui sistem ritmic, că giusto-silabicul *are o arie mult mai largă de răspîndire* [s.n., C. C.], căci se găsește în cîntecul gregorian și bizantin, în lirica medievală — nu întîmplător Ilarion Cocișiu apelează la *ritmul modal* pentru sistematizarea ritmului colindelor—, în melodiile populare românești, rusești, maghiare [9], bulgare.

4. Continuînd drumul deschis de C. Brăiloiu, cercetătorul și profesorul clujean Traian Mîrza diversifică și mai mult criteriile de analiză, abordînd cercetarea unor repertorii populare pe de o parte într-o viziune

---

[4] Sabin Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, Scrisul Românesc, 1930, p. 24.

[5] Ilarion Cocișiu, *Despre ritmul colindelor din Ardeal*, ms. Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu", București, dosar 1.

[6] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 119, 173, 235.

[7] *Ibidem*, p. 124.

[8] *Ibidem*, p. 128.

[9] *Ibidem*, p. 176.

https://biblioteca-digitala.ro

globală a desfășurării lor în cadrul manifestărilor sincretice (jocul popular sau diversele ceremonii ce implică un repertoriu muzical ceremonial), pe de altă parte luînd în considerare determinante de natură psihofiziologică (mersul ceremonios). Astfel, el stabilește existența a încă două sisteme autonome, și anume : *ritmul orchestic* (de dans, diferit de cel distributiv general) și *ritmul ceremonios* [10]. Traian Mîrza tratează ritmul de dans ca un ritm sintetizant, trăit global, fiind rezultatul sincretismului manifestării actului coreic (jocului), ce asociază muzica, strigătura și ritmul coregrafic. Cel de-al doilea sistem codificat de Traian Mîrza este, după părerea noastră, un derivat al giusto-silabicului, a cărui pulsație este determinată și reglată de ritmul pașilor din mersul ceremonios.

5. Plasîndu-ne pe traiectoria stabilită de prestigioșii muzicologi înaintași, am depistat existența a încă unui sistem ritmic, pe care l-am denumit *ritmul percutat autonom* [11].

Fiecare dintre sistemele codificate pînă în prezent presupune sau ascunde o formă a sincretismului, care se reflectă în unele trăsături structurale unificatoare, cum este, de exemplu, structura avînd valoarea de 8 timpi sau 8 pulsații : ritmul copiilor, ritmul giusto-silabic, ritmul de dans, ritmul percutat autonom — parțial.

## III. SISTEMELE RITMICE — POSIBILITĂȚI DE CLASIFICARE

Pînă în prezent, în teoria muzicală, majoritatea tratatelor oferă doar o prezentare a sistemelor ritmice cunoscute, unele chiar cu omisiuni[12], comparîndu-le doar cu sistemul distributiv.

O sistematizare mai largă a ritmicii noastre populare a fost realizată doar în *Cursul de folclor muzical* elaborat de I. R. Nicola, Ilona Szenik și Tr. Mîrza [13]. Autorii menționați au sistematizat ritmul în general, pe baza a două criterii, ce decurg din însăși analiza noțiunii de ritm : *natura* și *forma de bază a ritmului*.

A. Astfel, după natura sa, ritmul nostru popular se clasifică într-un *ritm coregrafic*, *un ritm prozodic* și *un ritm muzical*.

Dată fiind asocierea acestor trei fenomene într-un proces unitar, dat fiind și caracterul sincretic al asocierii lor pentru o perioadă îndelungată de timp, această sistematizare poate explica, după cum se arată

---

[10] Traian Mîrza, *Ritmul de dans, un sistem distinct al ritmicii populare românești*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 7, Cluj, 1971 ; *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 10— 11, 1979 ; *Ritmul orchestic (de dans), un sistem distinct al ritmicii populare românești*, în „Studii de muzicologie", VIII, 1972.

[11] Constanța Cristescu, *Toaca, utilizarea ei, considerații generale asupra repertoriului cules*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 19 — 20 (1983 — 1984), Cluj-Napoca, 1986 ; *Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești*, în „Revista de etnografie și folclor", tom, 36, 1991, nr. 1 — 2, p. 9.

[12] Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986 ; Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967 ; Larisa Agapie, Gh. Oprea, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

[13] I. R. Nicola, Ilona Szenik, Tr. Mîrza, *Curs de folclor muzical*, partea I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963.

https://biblioteca-digitala.ro

în curs, natura anumitor particularități din ritmica noastră. Spre exemplu, din asocierea muzică—cuvînt au rezultat cîteva particularități ale ritmului cîntecelor vocale, pentru explicarea cărora specialiștii au introdus o terminologie adecvată definirii naturii prozodice a anumitor cîntece.

Natura ritmului poate crea diferențieri în cadrul unui sistem. Astfel, la sistemul aksak există diferențe în privința unităților de timp în forma vocală și cea instrumentală. Spre deosebire de forma vocală, unde alternează unitățile de timp ♪ și ♪. ,în forma instrumentală, unitățile de timp sînt divizate, ele conturîndu-se ritmico-melodic din celule ce se succed izometric. Acest aspect a fost sesizat deja de către Béla Bartók [14].

B. O altă sistematizare a ritmicii populare are în vedere cel de-al doilea criteriu, și anume *forma de bază* a ritmului. În acest sens există : un ritm măsurat (giusto); un ritm liber (rubato).

Forma măsurată a ritmului se recunoaște după revenirea unui timp ritmic dominant la intervale egale, pe cînd forma liberă se recunoaște după lipsa periodicității, a simetriei, deci după revenirea timpilor ritmici dominanți la intervale inegale, neregulate. Un ritm parlando, în forma măsurată, a fost denumit de specialiști la început *parlando giusto* și apoi *giusto silabic*, iar un ritm în forma liberă a fost denumit *parlando rubato*, sau simplu *parlando*.

1) *Ritmul liber* merge pe *principiul acumulării libere de pulsații*. Nu sînt stabile nici locul, nici durata pulsației de bază. Apar prelungiri pe ultimul sunet în Hunedoara, iar în alte locuri, la începutul sau la mijlocul versului, unde se disting diverse articulații. Parlando nu se ornamentează. Aparține bocetului, cîntecului lung și baladei.

Față de parlando, noțiunea de rubato apare datorită cumulării excesive și a unei mari libertăți de prelungire. În rubato este greu de surprins pulsația de bază, ce variază în cîntec de la rînd melodic la rînd melodic. În combinația elementelor cîntecului, rolul prim nu-l are ideea de ritmicitate, ci ideea de melodicitate (în doină și-n cîntecul propriu-zis de stil vechi) sau cuvîntul cu acțiunea lui (în recitativul epic și-n bocet). Din cele două noțiuni se desprind două stiluri de interpretare : unul strict silabic (ca în recitativ); unul melismatic (ca în cîntecul propriu-zis de stil vechi). Rubatoul instrumental — dacă diferențiem rubatoul după natura lui— se caracterizează prin unități pulsatorii variabile și un tempo variabil pe parcursul piesei, de asemenea prin note prelungi, așa cum apar în semnalele de bucium [15].

2) *Ritmul giusto* cunoaște pînă în prezent următoarele sisteme ritmice : a) ritmul giusto-silabic;
b) ritmul aksak;
c) ritmul ceremonios;
d) ritmul distributiv;
e) ritmul copiilor;

---

[14] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, Editura Muzicală, 1958, p. 48.

[15] C. D. Georgescu, *Repertoriul pastoral*, *Semnale de bucium*, București, Editura Muzicală, 1987, cap. *Ritmica și agogica*.

https://biblioteca-digitala.ro

f) ritmul de dans (asupra căruia nu insistăm deoarece nu este definitiv elucidat);

g) ritmul percutat autonom.

C. După cum se poate deduce din definiția dată anterior și după cum va reieși din compararea sistemelor, o clasificare a *sistemelor ritmice giusto* se poate face după principiul de raportare dintre valori. În acest sens, se disting două categorii de sisteme, și anume:

1) *sisteme cumulative*, unde predomină principiul cumulării;

2) *sisteme distributive*, unde predomină principiul divizării.

1) În cadrul categoriei sistemelor cumulative intră:

a) ritmul giusto-silabic;

b) ritmul ceremonios;

c) ritmul aksak.

2) Sistemul distributiv cuprinde la rîndul său trei sisteme:

d) sistemul distributiv (numit impropriu și ritm apusean);

e) ritmul copiilor;

f) ritmul percutat autonom.

Se impune, în continuare, să facem o succintă prezentare a sistemelor giusto, pentru a putea fi comparate.

a) *Sistemul giusto-silabic*, în forma în care a fost codificat de către C. Brăiloiu, s-a încetățenit în teoria ritmicii populare, avînd următoarele caracteristici:

— este un ritm vocal, fiind sistemul propriu colindelor, deși caracterizează și alte genuri [16], de unde rezultă o contopire intimă între elementele cîntecului — sunet muzical și cuvînt —, astfel încît ritmul izvorăște din metru și nu se explică decît prin el;

— este un ritm bicron, folosind exclusiv două durate invariabile și indivizibile, ♪ și ♩, al căror raport este de 1:2 sau 2:1 [17];

— ritmul este strîns legat de structura versului, ceea ce presupune cunoașterea legilor versificației populare;

— numărul pulsațiilor din fiecare serie ritmică este constant (8 pulsații sau 6 pulsații), pe cînd valoarea totală a acelorași pulsații este variabilă de la o serie la alta;

— viteza oscilează între ♪ = MM 96—258.

Se semnalează și existența unei *variante tricrone*, călăuzită de aceleași principii, dar făcînd uz de trei durate în loc de două: scurtă, lungă și dublu lungă. În forma tricronă a giusto-silabicului se încadrează *formula saficului* ( ♫ ♩ ♩ ), care apare din prelungirea proporțional crescîndă a ultimelor două sunete corespunzînd celui de-al patrulea picior

[16] Mariana Kahane-Rodan, Lucilia Georgescu-Staiculean, *Cîntecul zorilor și al bradului*, București, Editura Muzicală, 1988.

[17] Mariana Kahane-Rodan, *op. cit.*, p. 47 — 48, semnalează și existența a altor raporturi matematice, categorisite de autoare a fi „imixtiuni, de obicei capricioase, ale sistemului aksak". De asemenea, sînt semnalate și alte diverse podii, de tip iambic, trohaic sau spondaic.

https://biblioteca-digitala.ro

metric. Această formulă este caracteristică fazei premoderne și moderne a cîntecului propriu-zis, ca o formulă stereotipizată [18]. Formula saficului, după cum a demonstrat Ilarion Cocișiu, apare și-n unele colinde din Ardeal, ca parte primă a rîndului melodic, urmat de dispondeu [19].

b) Considerat de către Traian Mîrza ca „un tip distinct al ritmicii populare" [20], *ritmul ceremonios* corespunde cîtorva specii vocale integrate unor obiceiuri, executîndu-se doar pe parcursul drumurilor rituale. Aceste specii sînt: cîntecul cununii de seceriș, cîntecul ceremonial de recrutare, unele cîntece rituale de nuntă, unele colinde. Are următoarele caracteristici:

— este un ritm structurat împreună cu versul, vădind aceleași caracteristici ca ritmul giusto-silabic;

— se execută într-un tempo propriu mersului ceremonios, lent, rămînînd neschimbat pe parcursul cîntecului respectiv;

— fiind structurat împreună cu mersul ceremonios, acest ritm prezintă, ca o particularitate distinctivă, predominanța numerică a pulsațiilor ritmice cu o durată corespunzătoare pasului — pătrimea.

Am putea spune că este un giusto-silabic augmentat de pulsația pașilor.

c) *Sistemul aksak* este un sistem ritmic care în practica muzicală pare să aibă rădăcini tocmai în muzica antichității [21].

Este un ritm bicron, heterometric și asimetric. Folosește două unități ritmice, una scurtă și una lungă, aflate în raport de 2 :3 sau 3 :2, ceea ce reprezintă o prelungire hemiolică a unor timpi. Din acest raport irațional rezultă însăși asimetria unităților ritmice, a timpilor ritmici. Este un ritm metric, caracterizat printr-o riguroasă izocromie. Este de asemenea un ritm regulat în neregularitatea sa intimă.

d) *Sistemul ritmic distributiv* este metric, izometric și simetric (simetric în sensul egalității unităților morfologice). Unitatea ritmică (de timp) este invariabilă, monocronă. De asemenea, este divizibilă, iar accentul are valoare metrică, nu ritmică. Sistemului distributiv îi aparțin ca principii și *augmentarea* și *diminuția*. Augmentarea direct proporțională a unor grupe de sunete ce corespund unui picior metric sau emistih este un procedeu frecvent în cîntecul de stil modern [22]. În melodiile moderne, sesizează Gh. Ciobanu, sînt foarte frecvente schimbările de măsuri [23].

e) *Ritmul copiilor* se manifestă numai prin intermediul cuvintelor. La prima vedere este un ritm vocal; totuși el nu implică neapărat mu-

---

[18] Ilona Szenik, *Structura ritmică în cîntecul propriu-zis de stil modern și nou*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj-Napoca, 1970.

[19] Ilarion Cocișiu, *Ritmul safic*, în ms. 73 din Arhiva I.E.F. „C. Brăiloiu", București, dosar 9.

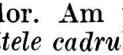
[20] Traian Mîrza, *op. cit.*

[21] Acest fapt este demonstrat de N. Rădulescu în studiul *Choreios alogos — contemporaneitate și protoistorie în ritmica muzicală*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 17, nr. 3, 1972.

[22] Ilona Szenik, *op. cit.*

[23] Gheorghe Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția cîntecului popular*, în „Revista de folclor", an I, nr. 1 — 2, 1956. Același aspect a fost evidențiat, de altfel, și pe parcursul următoarelor studii: Paula Carp, *Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni*, în „Revista de folclor", an II, nr. 1 — 2, 1957; Adrian Vicol, *Contribuții la studiul ritmului în cîntecele populare din Muscel*, în „Revista de folclor", an III, 1958, nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

zica. Dispozitivul ritmic este prestabilit și cuvîntul i se ajustează potrivit unor numeroase și variate modalități. Pulsația de bază este optimea. Ritmul este binar, duratele fiind grupate două cîte două, în serii cu durata globală de 8 optimi (6 optimi și 4 pătrimi). Versurile se pliază pe schema ritmică de 8 optimi, iar dacă apar versuri mai lungi, se produc *diviziuni* în cadrul seriei ritmice. Pot să apară astfel grupuri de trioleți și de șaisprezecimi. Duratele ce apar sînt  , durate cerute de motricitatea temperamentală a copiilor. Am putea spune că este *un ritm divizionar ce se desfășoară în limitele cadrului de 8 optimi.*

f) *Ritmul percutat autonom* este un ritm instrumental improvizatoric, dar de formă măsurată. Este un ritm *global*, rezultat al polifoniei latente specifice semnalelor de toacă [24]. Pulsația de bază este pătrimea și pătrimea cu punct, care se divid în perechi de optimi și în șaisprezecimi. Este un ritm binar în esența sa, în ciuda bicroniei pulsațiilor de bază. Diversitatea ritmică se obține din rezonanța accentelor, ce formează formule ritmice latente numite „flori". Diversitatea ritmică a acestora se obține pe baza a trei principii: *divizarea* și *contopirea*, cu limitele impuse de tehnica de bătaie, și principiul *acumulării de durate*, ce are ca rezultat formule cu număr variabil de pulsații și valoare totală variabilă.

## Une systématisation de la rythmique populaire

(*Résumé*)

L'auteur envisage de mettre en évidence les traits communs qui règnent sur les systèmes rythmiques, en vue de leur classification et leur intégration dans un schéma. Trois aspects doivent être abordés :

1. définir le système rythmique ;
2. dresser un tableau historique des contributions fondamentales à la systématisation de la rythmique populaire ;
3. élaborer des classifications possibles des systèmes rythmiques.

Dans le dernier chapitre on classifie les systèmes rythmiques selon leur nature et leur forme de base, de pair avec le principe du rapport entre les valeurs.

[24] Constanța Cristescu, *op. cit.*



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# CICLUL NARATIV DESPRE REGELE SOLOMON ÎN LITERATURA ROMÂNĂ *

SABINA ISPAS

Cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a celui de al XX-lea au constituit, pentru studiul literaturii române vechi, medievale şi a relaţiilor cu literatura populară orală, tradiţională, una dintre perioadele deosebit de fertile. Probleme teoretice, aduse în discuţie, atunci, de savanţi de renume, continuă să fie şi astăzi adevărate „pietre unghiulare" pentru studiile ce se întreprind asupra temelor amintite. Erudiţii acelor perioade au urmărit, cu deosebire, descoperirea, prin analiză, a originalelor textelor cercetate, stabilirea surselor, a căilor de pătrundere şi difuzare a motivelor, a episoadelor şi subiectelor atestate în diferite arii culturale mai apropiate sau mai depărtate de teritotiul românesc. Folosind riguroase metode filologice, specialiştii au cercerat diferite versiuni ale textelor atestate în literaturile bizantină, sudslavă, română etc. pentru a putea stabili gradul de asemănare, nivelele deosebirilor, variabilitatea. Tot în acest timp s-au precizat categoriile literare şi conţinutul acestora, cum ar fi : literatură apocrifă (în accepţie filologică, cu o sferă de cuprindere lărgită faţă de accepţia dată de teologi cărţilor anaginoscomena), „cărţi populare", literatură „istorică", „sapienţială" etc. [1]. În paginile prezentului material nu ne propunem să comentăm unele dintre aceste noţiuni sau să definim concepte cu care

---

* Materialele citate în acest studiu, analizate detaliat şi însoţite de o bogată bibliografie, au fost folosite drept argumente pentru susţinerea capitolelor teoretice din teza de doctorat a autoarei intitulată: *Raporturi între literatura apocrifă, cărţi populare şi folclor. Ciclul solomonian în literatura română.*

[1] B. P. Hasdeu, *Cărţile poporane ale românilor din secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă.* Studiu de filologie comparativă, Leipzig — Bucureşti, 1880; Moses Gaster, *Literatura populară română.* Cu un apendice: Voroava garamanţilor cu Alexandru Machedon de Nicolae Costin, Bucureşti, 1883; M. Gaster, *Scholomonar d.i. der Garabancijas dijak nach der Volksüberlieferung der Rumänen,* Berlin, 1883 (extras); M. Gaster, *Apocrifele în literatura română,* Bucureşti, 1884; M. Gaster, *Ilchester Lectures on Greeko-Slavonic Literature and its Relations to the Folk-Lore of Europe during the Middle Ages,* with two Appendices and Plates by..., London, 1887; M. Gaster, *Studies and Texts in Folklore, Magic, Mediaeval Romance, Hebrew Apocrypha and Samaritan Archaeology* with 14 plates and 5 illustrations. Collected and reprinted by..., in three volumes, London, 1925 — 1928; Nicolae Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească,* vol. I — II, Bucureşti, 1929; N. Cartojan, *Livres populaires roumains traduits du slave,* Bucureşti, 1932; I. A. Candrea, *Privire generală asupra folklorului românesc în legătură cu al altor popoare* (curs litogr.), Universitatea Bucureşti, 1934 — 1935; I. A. Candrea, *Preminte Solomon,* în *Cercetări folclorice,* I, publicat de Cercul de studii folklorice, Bucureşti, 1947; Nicolae Iorga, *Livres populaires dans le sud-est de l'Europe et surtout chez les Roumain,* în „Bulletin de la Section historique", XIV, 1928; N. Iorga, *La Littérature populaire, source de haute littérature,* în „Revue Roumaine des Sciences Sociales. Série de philosophe et logique", Paris, f.a.

Anuar, I.E.F. serie nouă, tom. 3, 1992, Bucureşti, p. 211—220

https://biblioteca-digitala.ro

vom opera în analiză; ne vom strădui să urmărim numai una dintre modalităţile prin care structurile specifice ale unui model cultural, propriu comunităţii româneşti, poate influenţa şi chiar genera apariţia unor forme complementare, care îşi găsesc expresia în anumite specii de circulaţie orală cum ar fi, în situaţia de faţă, legenda religioasă.

Există o bogată literatură, cu circulaţie orală sau colportată prin scris, referitoare la acţiunile preaînţeleptului rege Solomon, literatură răspîndită în Asia, Africa şi Europa. Cunoscut ca „prea învăţat prinţ al păcii", eroul este, de-a lungul întregului ev mediu, pînă în perioada modernă, simbolul înţelepciunii omnipotente. În cultura română el este unul dintre puţin numeroasele personaje biblice prezente în paginile literaturii apocrife, în cărţile populare, care manifestă o prezenţă continuă în literatura folclorică. Într-o poziţie oarecum asemănătoare ar fi Alexandru Macedon, eroul *Alexandriei*, una dintre cărţile populare cu mare circulaţie în mediile folclorice timp de 500 de ani, a cărei popularitate a scăzut simţitor în ultima jumătate de veac.

Documentele de care dispunem ne îngăduie să afirmăm că în cultura română există un adevărat „ciclu" narativ despre „Preminte Solomon" [2]. Acesta este alcătuit dintr-un conglomerat de tipuri şi motive foarte diverse, care se centralizează în jurul eroului, regele Solomon, pornind de la una dintre caracteristicile dominante ale personajului, care îi justifică, de fapt, prezenţa în naraţiuni: înţelepciunea neobişnuită. Ciclul acesta narativ acoperă întreaga existenţă a eroului, de la naştere pînă la moarte, şi exprimă o clară nevoie de a alcătui o „istorie mitică" completă a vieţii şi acţiunilor regelui biblic, în cultura română, pentru care el are funcţie de „erou civilizator".

Studiile întreprinse din perspectivă comparatistă au demonstrat că o anume cultură nu deţine, decît în foarte rare cazuri, în exclusivitate, un motiv cu variantele sale, un episod sau chiar un personaj. Ele apar, în forme asemănătoare, în arii geografice şi în intervale de timp foarte diferite. A urmări, în timp şi spaţiu, „circulaţia" motivelor, tipurilor sau eroilor [3] înseamnă numai a încerca să stabileşti drumul invers al atestărilor, consemnate în scris, de la cea mai recentă spre cea mai veche. De aceea putem vorbi de atestarea sau lipsa de atestare a unui fapt folcloric, într-o cultură dată, iar nu de existenţa sau neexistenţa acestuia

[2] Asupra numelui Premintelui Solomon I. A. Candrea face următoarele observaţii: « Eu nu mi-l pot explica altfel decît ca o prescurtare [...] din „prea cuminte Solomon", o traducere din vechea slavă PREMADRЪ, „sapiens", care înseamnă foarte înţelept. [...] îl regăsim în textele noastre vechi, bunăoară în Psaltirea Scheiană CVI, 43: „Cine e prémindru şi fericéşte şi înţelege-va mesereriei Domnului?". În Psaltirea Voroneţeană se zice: preinţeleptul. Tot Psaltirea Scheiană, Cînt. a III-a, verset 10: „Se laude-se prémândrul cu prémândria sa şi nu se laude-se tarele cu tăria sa [...] » — cf. I. A. Candrea, *Privire generală*, p. 7 — 8.

[3] Studii remarcabile asupra romanelor populare, a cărţilor de înţelepciune au realizat: N. Cartojan, *Legendele Troadei în literatura veche românească*, în „Academia Română. Memoriile Secţiunii Literare". Seria III, tom III, Bucureşti, 1925; N. Cartojan, *„Alexandria" în literatura românească. Noi contribuţii.* (Studiu şi text), Bucureşti, 1922; N. Cartojan, *„Fiore di virtù" în literatura românească*, Bucureşti, 1928; N. Cartojan, *Poema cretană Erotocrit în literatura românească şi izvorul ei necunoscut*, în „Academia Română. Memoriile Secţiunii Literare", Seria III, tom VII, Bucureşti, 1935; I. C. Chiţimia, *Romanul popular „Povestea lui Archirie filozoful" în literaturile slavă şi română şi raporturile lui cu folclorul*, în „Revista de istorie literară şi folclor", XII (1963), nr. 3 — 4; I. C. Chiţimia, *Esopia*, Bucureşti, 1958; I. C. Chiţimia, *Comparatismul şi perspectivele lui în domeniul cărţilor populare*, în *Studii de literatură comparată*, Bucureşti, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

în cadrul culturii respective. Universalitatea structurilor şi a circulaţiei motivelor fiind aproape dovedită, mai importantă pare a fi urmărirea modalităţilor şi mobilurilor prin care se face integrarea socioculturală a acestora în cadrul unei culturi şi stabilirea funcţiei pe care urmează să o împlinească acolo.

Ciclul despre „Preminte Solomon", în cultura română, demonstrează simultaneitatea existenţei aceloraşi motive în genuri şi specii diferite, în cadrul literaturii folclorice şi a celei „de autor", care nu numai că nu se exclud reciproc, ci se află în raport de complementaritate, acţionînd împreună pentru a obţine echilibrul în cadrul modelului cultural naţional.

Textele studiate au fost selectate din : manuscrise miscelanee care conţin comentarii ale textelor canonice, consemnări istorice, pagini din cronografe aflate în manuscrise din Biblioteca Academiei Române (care pentru perioada cînd au fost copiate şi au circulat aveau calitatea de a transmite „adevăruri" istorice, ştiinţifice sau dogmatice) şi texte folclorice, aflate în circulaţie orală, publicate în diferite colecţii, periodice, aflate în manuscrise din Biblioteca Academiei sau din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor [4]. În urma analizei textelor amintite s-a putut constata că, pentru perioada medievală, continuînd pînă la sfîr-

[4] B.A.R. : ms. rom 3518, sec. al XVIII-lea, p. 118 — 128 : *Cuvintŭ de înţelepciunea lui Solomon şi de muierea lui* : ms. rom. 1735, sec. al XVIII-lea, p. 134 — 144 : *Cuvînt de înţelepciunea lui Solomon şi de muerea lui* ; ms. rom. 1903, sec. al XVIII-lea, p. $15^{v}$ — $21^{r}$ : *A împăratului Solomon cuvîntu pă scurtu pentru cumu au supusu pă diavol* ; ms. rom. 1714, sec. al XIX-lea, p. 9 — 25 : *Înţăleapta hotărîri a lui Solomon* ; p. 16 — 17 : *Biserica lui Solomon* ; p. $20^{v}$ — $25^{r}$ : *Moarte lui Solomon* ; ms. rom. 4865, sec. al XIX-lea, p. $276^{v}$ — $279^{r}$, 280 — $286^{v}$ : *Începutul de împărăţia lui Solomon* ; ms. rom 1663, sec. al XIX-lea, p. $35^{v}$ — $43^{v}$ ; *Pentru împărăţiia sau împăratul Solomon prea înţeleptul* ; ms. rom. 1995, sec. al XVIII-lea, p. $18^{v}$ — $19^{v}$ : *Cuvînt din pildele lui Solomon pentru învăţătura fiilor* ; ms. rom. 3365, p. $60^{r}$ — $72^{r}$ : *Din pildele lui Solomon* ; *Răspunsuri la chestionarul lui N. Densuşianu*, ms. nr. 4551, 4552, 4553, 4554 — motivele : *Solomon şi plugul de aur, mintea femeii, legenda viorii, omul şi şarpele, judecata lui Solomon.*

M. Gaster, *Întîlnirea Saveliei cu Solomon*, în *Literatura populară*, p. 326 — 327 ; M. Gaster, *Întrebările Saveliei cu Solomon, Peştera şi tronul lui Solomon*, în *Crestomaţie română*. Texte şi manuscrise (sec. XVI — XIX). Dialectale şi populare, Bucureşti, 1891, p. 71 — 72, 74 ; *Elena Niculiţă-Voronca, Prea cuminte Solomon, Pre-minte Solomon, Copii pe ceea lume,*, în *Datinile şi credinţele poporului român*, adunate şi aşezate în ordine mitologică de..., vol. I, Cernăuţi, 1903, p. 969, 984 — 985, 996 ; Iuliu A. Zanne, *Preminte Solomon şi plugul de aur*, în *Proverbe, zicători, povăţuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme şi cimilituri*, cu un glosar româno-frances de..., vol. VIII, Bucureşti, 1901, p. 188 — 189 ; D. Furtună, *Premintele Solomon*, în *Cuvinte scumpe, taclale, povestiri şi legende româneşti* culese de..., Bucureşti, 1914, p. 22 — 25 ; C. Rădulescu-Codin, *Ce e mai uşure şi ce e mai greu*, în *Îngerul românului*. Povestiri şi legende din popor, Bucureşti, 1913, p. 67 — 68 ; C. Rădulescu-Codin, *Vine roata la ştirbină*, în *Poveşti, legende şi snoave din popor*, Bucureşti, f.a. p. 3 — 20 ; T. Morariu, *Oaia e curată*, în *Material etnografic şi folklor ciobănesc din Munţii Rodnei*, extras din revista „Vatra", anul 5, nr. 6 — 12, p. 17 — 18 ; *Preminte Solomon*, în „Aurora română. Organ beletristic literar al „Societăţii pentru cultura şi literatura română în Bucovina", anul I — II, 1881 — 1882, nr. 1, p. 2 — 9 ; *Mintea femeii*, în „Şezătoarea", anul V, 1899, nr. 8, 9, 10 ; *Preminte-Solomon şi şerpele*, în „Şezătoarea", anul V, 1899, nr. 4, p. 49 — 51 ; *Premintele Solomon*, în „Ion Creangă". Revistă de limbă, literatură şi artă populară, an. V, nr. 6, 1912, p. 169 — 171 ; *Din înţelepciunea lui Solomon*, în „Ion Creangă. Revistă de limbă, literatură şi artă populară", an VIII, nr. 5, 1915, p. 145 — 146.

Arhiva I.E.F. : ms. Voronca, p. 13, 48, 116, 117 — 118, 119 — 120 ; *Legenda cimpoiului*, inf. 30.159, 1973 ; *Cu Solomon*, mg. 3247 Im, 1967 ; *Premintele Solomon*, mg. 2802 If — IIa, 1965 ; *Legenda tristei*, inf. 5079, 1950 ; *Legenda cu David şi Solomon*, mg. 4359 I Iaa, 1972 ; *Legenda trîmbiţei*, f.n., 1971 ; *Legenda viorii*, f.n., 1972 ; mg. 4093, 1971.

V. Sala, *Păţania lui Mîndru Solomon cu Ciuma* (Poveste), Biblioteca Vaşcăului, f.a

https://biblioteca-digitala.ro

şitul secolului al XIX-lea şi chiar în zilele noastre, în cazul anumitor motive specializate, regele Solomon are funcţia de erou mitologic, civilizator în cultura română. Textul biblic oferea o informaţie incompletă şi atunci a luat naştere acest „ciclu complementar", care îi va completa biografia „mitică". Fenomenul a fost uşurat, probabil, dacă nu chiar impulsionat, de existenţa în circuit oral românesc a naraţiunilor despre fata cea isteaţă, tip A-T 875 (The Clever Peasant Girl). Pentru păstrarea unui echilibru la nivelul termenilor aflaţi în relaţie — masculin/feminin — a fost creat tipul înţeleptului absolut în persoana Premintelui Solomon. Deosebit de eroii celor mai numeroase naraţiuni din literatura folclorică care probează, în primul rînd, bărbăţie şi agilitate în luptă, acest erou este prototipul înţeleptului. El nu este ajutat de donatori, cum este eroul basmului fantastic, el este un născocitor, legiuitor, terapeut. Calitatea de erou civilizator, cu existenţă atestată în textul biblic, ajută la convertirea funcţionalităţii anumitor motive specializate, cu preponderenţă în exprimarea basmului fantastic, nuvelistic sau al snoavei, spre legendă.

Din studierea textelor amintite se poate desprinde dominaţia, în cadrul naraţiunilor, a motivelor sapienţiale conţinute în capitolul *Clever Acts and Words*, A-T 920 — 929, care au răspîndire în paginile romanelor populare *Skinder*, *Arkirie şi Anadan*, *Esopia* etc. (În urma stabilirii tipurilor româneşti din acest „ciclu solomonian" se vor putea completa tipologiile internaţionale Aarne — Thompson şi Tubach, în care aceste tipuri nu au fost incluse.)

Numele şi diverse naraţiuni privind evenimente legate de viaţa şi acţiunile regelui Solomon au pătruns în tradiţia orală românească prin mai multe canale, între care amintim textul biblic şi comentariile sale şi diferite variante ale cronografelor. Cronografele acestea au fost traduse în limba română începînd cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea după originale neogreceşti tipărite la Veneţia în anii 1631, 1637. Aceste originale neogreceşti au fost, la rîndul lor, traduse după variante bizantine ale cronografelor apărute prin secolul al VI-lea. O dată cu traducerile româneşti s-au realizat traduceri numeroase în tot Răsăritul: la ruşi, arabi, gruzini etc. La români textele au circulat sub formă manuscrisă pînă la jumătatea secolului al XIX-lea şi au fost deosebit de numeroase (numai în B.A.R. sînt înseriate cam 70 de copii, provenite din toate provinciile româneşti). Circulaţia acestui tip de literatură — „cărţi populare", cronografe etc. — în comunitatea tradiţională românească se făcea, din perioada medievală pînă în cea modernă, prin intermediul unor „lectori" specializaţi. Cunoscători ai vechilor scrieri, membri ai acestor comunităţi tradiţionale, după ce aflau de existenţa textelor traduse, ei operau o adevărată selecţie a subiectelor şi motivelor în conformitate cu nevoile grupului pe care îl slujeau şi apoi difuzau cele aflate pe cale orală. Naraţiuni create în acest fel erau încadrate literaturii de factură „istorică", „sapienţială" şi erau considerate adevărate, li se acorda încredere ca oricărui fapt argumentat ştiinţific. Astfel se puneau în circulaţie legende, povestiri apocrife sau simple anecdote moralizatoare. Textele recreate şi colportate astfel făceau parte din patrimoniul de bunuri culturale comune, europene sau asiatice, recunoscute la data respectivă. Informaţiile care erau de acum cunoscute vor fi comentate şi îmbogăţite

https://biblioteca-digitala.ro

în felurite chipuri. „The same proces of transfer from older and more or less forgotten heroes takes place continualy [...]. We meet with it almost every turn in the epical poetry of the East and of the West. It is one of the constant factors in the development and evolution of the ballads. Here and there this transfer and change has been admitted but not recognised as an universal law, only as an exceptional incident. I, on the contrary, find this practice of constant substitution, the very key to the problem of the source from which the ancient writers have drawn their inspiration" [5].

Oamenii de cultură ai Europei medievale au amintit mereu, în lucrările lor, evenimente din viaţa regelui Solomon, au comentat acţiunile acestuia din perspectivă teologică şi au folosit substanţa pildelor lui în scrieri moralizatoare. Dante îl plasează pe regele filozof în Paradis, în cel, de al patrulea cerc al soarelui, alături de doctori, filozofi şi teologi. Goblenul francez consacră un ciclu temei întîlnirii dintre regina din Saba şi regele Solomon. De-a lungul întregii perioade medievale, cu prelungiri pînă în epoca modernă, se înregistrează numeroase ediţii ale povestirilor despre Solomon şi Marcolf, Solomon şi Saturn, Solomon şi Kitovras, cartea înţelepciunii comentată, „cărţi ale norocului" (de tipul oracolelor), cărţi ghicitoare care conţin şi zodiace [6]. Unele dintre acestea au pătruns şi în ţările româneşti, mai ales prin secolul al XIX-lea. Chiar *Gesta Romanorum* conţine numeroase legende din ciclul solomonian.

După cum am amintit anterior, textele atestate în cultura română acopereau, în timp, întreaga viaţă a regelui biblic : copilăria, adolescenţa, maturitatea, bătrineţea şi chiar momentul morţii. Ca toţi eroii civilizatori, Premintele Solomon manifestă calităţi deosebite încă din copilărie. „Cînd au fost cursul anilor (4480) atuncea stătu împărat maiele şi prea înţeleptul Solomon fiind om tînăr numai de 12 ani şi era foarte înţelept şi cu sfat mare cît nici au fost altul protivnic lui, nici va mai fi" [7]. Matu-

---

[5] M. Gaster, *Studies and Texts*, p. 968.

[6] *Carte ghicitoare a împăratului Solomon*, Bucureşti, 1839 ; A. Veselovski, *Slavjanskija skazanija o Solomonŭ i Kitovrasŭ i zapadnyja legendy o Morolifŭ i Merlinŭ*, S. Peterburg, 1872 ; *Sbornik za narodi umotvorenija, nauka i knižnina*, Sofia, I, 1889 ; *David i Solomon*, p. 107 — 109 ; VI, 1891, *Trite gjaoli i car Solomon*, p. 101 — 102 ; *Car David i car Solomon*, p. 119 — 120 ; *Solomon obesen za edno pendžero vo koś ot edna žena*, p. 120 — 121 ; VII, 1892, *Premydri Solomon, koga vlegol vo śiše v more*, p. 170 — 171 ; *Solomon kako ja us trami maika si*, p. 170 — 171 ; X, 1894, *Car David, Solomon i 80 godišen starec*, p. 146 ; XI, 1894, *Car David i poraziata*, p. 97 ; XII, 1895, *Solomon i maika mu*, p. 163 — 164 ; XV, 1898, *David i Solomon i devette kŭupa so met*, p. 163 — 164 ; XVI — XVII, 1900, *Car David imal ženi Car Solomon*, p. 288, 289 — 290 ; *Premudry Solomon mu kazala mudros na eden filosof so igraine na tri kamčina go opital za tri raboti, a filosofo ne go razbral na čiaso ; Premudry Solomon dal edna ortoma na eden siromax dŭrvar i so istata ortoma se izbavil ot večinata maka ; Začeatieto na premudri Solomon*, p. 290 — 294 ; D. Petkanova-Toteva, *Ot literaturata kŭm folklora* (Narodni tvorbi za Solomon i David), în „Bŭlgarski folklor", godina 3, kniga 4, 1977 ; P. Saintyves, *Salomon, son pouvoir et ses livres magiques*, în „Revue des Traditions Populaires", XXVIII, 1913 ; P. Saintyves, *Les cinquante Jugements de Salomon ou les Arrêts des bons juges recueillis par la traditions populaire*, Paris, 1933 ; *Salomon und Markolf*, Leipzig, 1907 ; Fr. L. Utley, *The Prose Salomon and Saturn and the three called Chy*, în „Mediaeval Studies", nr. 19, 1957 ; Joan Amades, *Quentos del rey Salomon ; contribución a los estudios universales del cuento*, în „Revista del Centro de lectura" (Rens), nr. 4, 1956 — 1957.

Una dintre primele tipărituri ale cărţii despre Solomon şi viteazul Marcholt este făcută de Biernat din Lublin, în Polonia, în anul 1535.

[7] B.A.R., ms. 4865, p. 276.

https://biblioteca-digitala.ro

ritatea precoce a eroului este asociată cu naşterea unei stări tensionale între copil şi mamă, mai rar între copil şi tată (A-T 920 : Clever Acts and Words) [8] : copil fiind, Solomon îndrăzneşte să pună într-o balanţă mintea mamei sale şi murdăria unui cîine pentru a demonstra că mintea femeii cîntăreşte foarte puţin. Mama nu îi iartă necuviinţa pînă cînd nu „va scoate glas din lemn uscat" şi atunci el inventează trîmbiţa, fluierul şi trişca. Această sarcină, o „probă imposibilă", obliga, de fapt, eroul să revitalizeze vegetalul distrus, acel element vital descompus sau amorţit despre care aminteşte Manhardt. O asemenea „divinitate vegetală" avea puterea de a prevesti viitorul, era cunoscutul „copac-oracol" al multor mitologii care, în textul legendei româneşti, comunică cu omul prin sunetele muzicale. Revitalizarea acestui vegetal este o sarcină pe măsura posibilităţilor unui erou civilizator (A-T indică motive universal răspîndite : A 1460 — A 1461.2). Născocirea oglinzilor, o altă sarcină pe care eroul trebuie să o împlinească pentru a obţine iertarea maternă, este un act creator ca şi cel precedent, menit să remedieze sau să completeze absenţe de geneză. Oglinda, ca şi instrumentele muzicale, deţinea în gîndirea magică calităţi neobişnuite : dedubla personalitatea, dezvăluia părţi ascunse ale acesteia. În basmul fantastic oglinda spune adevărul, dezvăluie ursita, indică drumul cel drept. Tradiţia despre oglinda lui Solomon este prelucrată de A. Pann în *O şezătoare la ţară*. În acelaşi grup se încadrează variantele româneşti despre copilul regelui şi al fierarului : copilul înstrăinat, care este Solomon, îşi dezvăluie identitatea prin neobişnuita înţelepciune de care dă dovadă [9]. Tradiţia folclorică românească atestă numeroase variante privind evaluarea pe care o face Solomon plugului de aur : acesta nu are valoare dacă nu plouă în luna mai [10].

Copilul rege în ipostaza de sfătuitor-judecător este prezent, în creaţia folclorică românească, în variantele tipurilor A-T 910 — 915 : The Good Precepts. Copilul înţelept de la care primeşte învăţătură vîrstnicul este un personaj familiar cărţilor populare [11]. Motivele aflate în circulaţie orală au fost prelucrate de A.Pann în *Povestea vorbei* şi au frecvenţă, astăzi, în lirica populară.

---

[8] Sth. Thompson, *Motif Index of Folk Literature*. A Classification of narrative elements in : folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends, Helsinki, 1936 ; Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale*. A classification and bibliography, Helsinki, 1961, p. 317. Tipuri inrudite sînt răspîndite în folclorul : finlandez, estonian, livonian, lituanian, irlandez, sîrb, rus, grec, turc, indian, indonezian, franco-american.

Fr. C. Tubach, *Index Exemplorum*. A Handbook of Mediaeval Religious Tales by..., Helsinki, 1969.

[9] A.I.E.F., ms. 105, p. 117 — 118.

[10] Motivul despre evaluarea unui plug de aur de către înţeleptul Solomon este unul dintre cele mai răspîndite pe teritoriul românesc. Variantele mai recente probează o atenuare a legăturii dintre eroul biblic şi motiv, cel care evaluează plugul de aur devenind „un om deştept", fără o identitate precisă.

[11] I. C. Chiţimia, D. Simonescu, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, Bucureşti, 1963, p. 390 — 391 ; A. Pann, *Povestea vorbei*, Craiova, 1936, p. 207 ; A.I.E.F., mg. 1257 b ; inf. 10.575 ; fg. 538 b ; mg. 3973 d (R).

Tubach, nr. 70 — Solomon, copil, dă trei sfaturi înţelepte şi primeşte plată trei struguri.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest erou, înzestrat de la naștere cu calități neobișnuite, mediază o serie de opoziții fundamentale : copil/matur, inteligent, născocitor/lipsit de inteligență, neinventiv, copilărie biologică/maturitate biologică, bărbat/femeie etc. În legenda românească medierea, în perioada copilăriei și adolescenței eroului, se materializează printr-un act creator, civilizator : inventarea instrumentelor muzicale, a oglinzilor. Acest act creator este echivalentul probei prin care trece eroul basmului fantastic pentru a-și cuceri o poziție socială calitativ superioară. Dar în cazul înțeleptului Solomon, eroul își oferă rezultatele strădaniilor chiar celor cu care intrase în conflict. Medierea este actul creator întreprins în cadrul grupului social, în folosul acestuia.

Tinerețea eroului constituie subiectul narațiunilor din grupa celor ce prezintă confruntarea lui Solomon cu Marcolf, Kitovras sau Por. Socialul este prezent prin analiza raporturilor bărbat/femeie, pornind de la statutul variabil al femeii în cadrul alianțelor : endogam/exogam, autohton/străin și poate fi ușor descoperit în textele românești aflate în manuscrisele amintite—*Cuvînt de înțelepciunea lui Solomon și de muerea lui* — sau în textele orale cunoscute sub titlul *Vine roata la știrbină*[12]. Asemenea narațiuni au pătruns și au circulat în tradiția orală românească pentru că ele exprimau, într-un mod specific popular, unele idei morale : acțiuni reprobabile, cum era confruntarea dintre Solomon și preafrumoasa lui soție, pe care regele Chiprului i-o răpește prin vicleșug, furnizau un pretext pentru lansarea unei idei morale. Textul tradițional oral spune, în general, ceea ce nu trebuie să faci. Morala este plasată, de obicei, la sfîrșit, cînd cei vinovați de călcarea principiilor morale sînt pedepsiți. În cazul narațiunilor despre Solomon și muierea lui, înțelepciunea deosebită a eroului restabilește adevăratele valori, șiretenia femeii fiind îngenunchiată de prevederea și înțelepciunea bărbatului.

Maturitatea eroului este marcată de acte creatoare dominant intelectuale. El este instaurator al codului juridic, al legilor meteorologice sau învățător care descifrează pentru alții parabole inițiatice. Aici se înseriază variantele românești ale tipurilor A-T 926 (judecata lui Solomon) și A-T 155 (șarpele nerecunoscător).

Întîlnirea dintre regele Solomon și regina din Saba a constituit o temă predilectă a literaturii și artei medievale europene și, deci, și a celei românești. Materialul românesc deține mai multe variante ale textului despre întîlnirea celor doi suverani și a confruntării dintre ei. Personalitatea reginei din Saba a impresionat, deopotrivă, pe colportorii textelor hagiografice, ai literaturii necanonice și ai celei apocrife. Ea a fost con-

---

[12] Pentru situația acestor teme în aria sud-est europeană vezi nota nr. 6.

Răspîndirea actuală a legendei despre Solomon și „muierea lui", mai ales în județele Dîmbovița și Argeș, în variante folclorice, ne face să legăm o asemenea prezență de existența centrelor culturale din preajma fostei cetăți de scaun a Țării Românești, unde circulau traduceri ale cronografelor amintite, cu mai mare intensitate. Narațiune cu largă răspîndire în Europa evului mediu, este atestată în literatura română și independent de personalitatea lui Solomon, într-un cronograf publicat de M. Gaster, în care eroul este un rege captiv, prizonier al împăratului Cirus.

În *Motif-Index* motivul atestat la români poartă indicativul H. 561. 3. Tema : eroul care se salvează de la moarte sunînd din corn pentru a chema oștirea este o variantă a tipului A—T 946 A, la rîndul său, subtip al lui 945 : *Luck and Intelligence*, din categoria *Tales of Fate*.

https://biblioteca-digitala.ro

fundată cu sibilele proorociţe, a căror prezenţă în cultura veche românească este atestată şi a fost analizată în numeroase studii [13]. Confuzia care s-a făcut între regina din Saba şi „sibila" sau „savelia", suprapunerea celor două personaje dintre care cea din urmă era cunoscută în tradiţie ca înţeleaptă, slujitoare a oracolului, este generată de acea necesitate de mediere despre care am amintit între masculin şi feminin, savelia sau regina din Saba, prototip al înţelepciunii femeieşti, confruntîndu-se cu ipostaza masculină a înţelepciunii, întruchipată de regele Solomon.

Lupta unui erou civilizator cu forţa destructivă şi supunerea acesteia este un capitol necesar într-o istorie mitică, fabuloasă a vieţii acestuia. Textele necanonice manuscrise şi textele care circulă în tradiţia orală românească i-au atribuit regelui Solomon calitatea de a supune pe diavoli, forţa acestora sau bolile demonice [14]. Funcţia de lecuitor, terapeut o are „Mîndru Solomon" în acele texte în care se relatează cum a reuşit, prin ascuţimea minţii, să găsească un mijloc de a închide ciuma într-un „toiag de iepure" (os de iepure). Variantele au luat naştere prin adaptarea unor motive de largă circulaţie în tradiţia populară românească, de tipul A-T 331 (Spirit in the Bottle): Ivan Turbincă, Ion Soldatu, Dulfincuţa, Ion Cătană. Prin structura sa, mult apropiată de cea a basmului fantastic, se realizează o legendă religioasă de o factură specială.

Literatura tradiţională românească consemnează şi o naraţiune cu un profil deosebit: Solomon, ajuns la bătrîneţe, încearcă „să se nască a doua oară". Într-un fel, se poate vorbi de o tentativă de refacere a ciclului vital, o geneză fără creator. El ordonă unui credincios să-i închidă într-un ulcior trupul care fusese mai înainte tăiat în bucăţi, urmînd ca la un termen stabilit recipientul să fie deschis. Din neştiinţa slujitorilor, ulciorul din care urma să se întrupeze o nouă formă a împăratului, întinerită şi revitalizată, este spart înainte de vreme şi copilul care se formase în ulcior „nu se ştia dacă va fi putut vorbi". Aşadar, la această a doua naştere atributele specifice, înţelepciunea sa neobişnuită, nu funcţionează. Pentru că el nu este Dumnezeu, creator omnipotent, ci numai un erou civilizator care completează creaţia.

Am pornit de la premisa că motivele narative cu răspîndire universală sînt supuse unui proces de adaptare şi asimilare în cadrul variantelor tipologice specifice.

Ciclul narativ despre Premintele Solomon a apărut în literatura română ca o necesitate generată de echilibrare a modelului tradiţional în care era dominantă relaţia masculin/feminin. Naraţiunile tradiţionale dispuneau de variante ale tipului A-T 875: *Fata ţăranului cea înţeleaptă*. Această prezenţă a declanşat mecanismul naşterii unor variante tipolo-

---

[13] M. Gaster, *Literatura populară*, p. 289, 326 — 329; N. Cartojan, *Cărţile populare*, vol. I, p. 116 — 121; T. Pamfile, *Sibile şi filozofi în literatura şi iconografia română*, în „Ion Creangă", IX, 1916; V. Grecu, *Filozofi şi sibile*, în „Arta şi tehnica grafică", 1939, caietul 10; D. Stănescu, *Sibilele. Proorociile lor. Şcoala de cărturari de la Bistriţa*, f.a.; T. Voinescu, *Un aspect puţin cercetat în pictura exterioară din Ţara Românească*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", Seria Artă Plastică, tom 17, nr. 2, 1970; D. Simonescu, *Sibilele în literatura românească*, în „Contribuţii privitoare la istoria literaturii române", Facultatea de Litere din Bucureşti, 1928.

[14] Tubach, *Index*, nr. 4307; Sth. Thompson, *Motif Index*, H 540.2.1.

https://biblioteca-digitala.ro

gice al căror erou urma să fie un personaj masculin. Textul biblic, precum şi textele manuscrise din literatura necanonică au sugerat conturul personajului. Aceleaşi surse, care au circulat în întreaga Europă timp de mai multe sute de ani, au impus şi nevoia completării biografiei mitice a eroului în conformitate cu necesităţile comunităţii consumatoare, care dispunea de un model al tipului de erou civilizator asemănător celor din tradiţia euroasiatică. Naraţiunile, în variantele cunoscute, sînt încadrate unei anumite specii narative, după funcţia pe care urmează să o împlinească în contextul sociocultural care i-a oferit cadru de apariţie şi existenţă. Naraţiunile despre Premintele Solomon sînt legende; personajul este un personaj istoric, cu existenţă reală în planul gîndirii religioase.

Existenţa acestor naraţiuni din „ciclul solomonian" sînt o dovadă în sprijinul celor afirmate de noi în alte lucrări : între literatura folclorică, de circulaţie orală, şi literatura „de autor", care circulă sub formă imprimată, nu sînt deosebiri fundamentale. În cadrul aceleiaşi culturi ele sînt în raport de complementaritate.

## The narrative cycle about king Solomon in the Romanian literature

*(Abstract)*

The documents we dispose of allow us to speak about the existence, in the Romanian culture, of a narrative „cycle" concerning the "most wise Solomon". This narrative cycle comprises a mixture of very different types and motives centralizing round the same hero and having in view a single and same characteristic of the latter, his exceptional wisdom, dominant of the actions that justify, in fact, his existence in the narrative. This cycle covers the whole existence of the hero, from his birth to his death, proving the necessity of making up a complete mythical history of the hero's life and actions, in the Romanian culture, for which he fulfils the role of a civilizing hero.

The texts which were considered for the study have been selected from miscellaneous manuscripts that contain comments of canonical texts, historical records, pages of chronographs, existing in the Library of the Romanian Academy, which, for the period when they have been copied and have circulated, had the quality of transmitting historical, scientific or dogmatic truths, from folklore, oral circulation or published in various collections, periodical journals, manuscripts of the Library of the Academy of Archives of the Institute of Ethnography and Folklore.

The narrative cycle about the Most Wise Solomon had appeared in the Romanian literature as a necessity of completing a traditional model in which the relationship masculine/feminine functioned. The traditional narrative knew the type A-T 875 (The Clever Peasant Girl). This presence opened the mechanism by which some typological variants were created, the hero of which was to be a masculine character.The manuscript texts of the non-canonical literature as well as the known

https://biblioteca-digitala.ro

canonical texts suggested the figure of the character. The same sources have also created the need of completing a mythical biography of the hero at the level of the necessities of the consuming community, that had a model of the type of a civilizing mythical hero, similar to those attested by the Euro-Asiatic mythological tradition.

The narratives of different variants belong to a species or else they exist in the frame of a certain narrative genre according to the function they are to fulfil in the social-cultural context. The motives have not a crucial role. The narratives about the Most Wise Solomon are legends because the character is a historical one, having a real existence at the level of the mythical thought.

The existence of the narratives registered in this cycle which we called "solomonian" is one more evidence that between the folklore orally circulating literature and the "author" literature, spread in written way, there are no fundamental differences in the frame of the same culture. They are in a complementarity relationship.

https://biblioteca-digitala.ro

# COLINDA – EXPERIENȚĂ A SACRULUI

MARIN MARIAN

În textele de colindă apare foarte adesea formula „... Că vă vin colindătorii/Și v-aduc pe Dumnezeu", pusă la începutul pieselor și imediat după îndemnul la bucurie și veghe adresat gazdelor. Apar însă și texte, precum „Vin junii colindători,/Feciorii vecinilor,/Și și Domnu-și va cu ei./Domnu-n casă-și va intra,/Vesmîntu-și va scutura" sau „... V-aducem pe Dumnezeu./Așa mîndru-npodobitu,/Tot în aur și-n argintu" [1], în care această prezență a divinității *prilejuită* de colindători este și mai clar afirmată. Dar, este cazul să ne întrebăm ce fel de Dumnezeu aduc colindătorii, din moment ce singurul fapt pe care-l obiectivează și produc ei este însăși interpretarea colindei, execuția unui text poetico-muzical? Ceea ce vom încerca să dovedim în cele care urmează, mai exact să punctăm succint, prin elementele unei analize și demonstrații mult mai ample și nu ușor de rezumat, este că *funcția colindei* însăși *este manifestarea sacrului* și că *actul execuției sau al audierii unei colinde înregistrează și semnifică un act de experimentare a sacrului.*

În trecut, alegerea cetei de flăcăi colindători, organizarea internă a acesteia, supunerea membrilor unor foarte stricte și precise convenții, unor discipline și unui regim aparte de viață în comun ș.a.m. constituiau elemente ceremoniale cu valoare ritualică. În zilele sărbătorilor hibernale acești flăcăi erau niște consacrați (colindătorii *„lui* Crăciun", adică *aparținînd* acestuia), la fel cum marea seară festivă devenea „a lui Crăciun", dedicată acestuia, iar în momentul colindatului ei erau niște *posedați*, în sensul că în seara devenită „seara de Crăciun" aceștia *purtau*, adică reprezentau Crăciunul. Dar prin însăși *prezența* lor, prin prezența funcției lor de colindători și purtători ai colindei, era prezentă divinitatea. Funcția colindătorilor era deci *sacerdotală* [2].

Este foarte posibil ca mai demult, colindătorii să fi purtat cu ei însemne, simboluri și simulacre care reprezentau plastic diferite forme de manifestare a sacrului: urme de krato- și zoofanii avem și astăzi în capra,

---

[1] Sabin V. Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*, culese și notate de..., Craiova, Scrisul Românesc, [1931], nr. 40, 212, p. 45, 190.

[2] Pentru cunoașterea etnografiei și etnologiei obiceiului colindării, referințele cele mai uzuale rămîn tot Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*. Studiu de *folclor comparat*, (1928), București, Editura Minerva, 1983, p. 11 – 25; Ovidiu Birlea, *Colindatul în Transilvania*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965 – 1967*, Cluj (f. ed.), 1969; Monica Brătulescu, *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs)*, București, Editura Minerva, 1981. În privința explicării colindătorilor ca sacerdoți și reprezentanți ai divinității, cel mai mult a înaintat Traian Herseni în vol. *Forme străvechi de cultură poporană românească. Studiu de paleoetnografie asupra cetelor de feciori din Țara Oltului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977 (v. p. 151 – 153).

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 221–226

https://biblioteca-digitala.ro

turca, brezaia, ursul și cerbul colindătorilor actuali. Dar unul din procesele de transformare a experienței sacrului în teritoriul culturii folclorice românești a constat și în această particulară abstractizare care a scăpat pînă acum din vederea teoreticienilor sacrului, aceea care a făcut ca experiența colindei, pura intonare și receptare a cîntecelor de Crăciun, să nu fie altceva decît ocazia și modul de întîlnire a omului cu sacrul. Prin intermediul colindei, al cîntării sale, coboară și intră divinitatea în casa familiei care primește colinda. Așa spun toate textele de gen.

A primi colinda înseamnă în realitate a primi divinitatea. Iar verbul a colinda nu se reduce la „a cînta" un cîntec specific, ci, după cum expresia „a veni cu colinda", sau „a duce colinda" înseamnă a aduce sărbătoarea, Crăciunul, și *a colinda* înseamnă a transfera, a transporta și astfel a „materializa" sacrul și experiența acestuia prin intermediul cîntării. Colinda este deci o experiență, o modalitate aparte, specifică de experimentare a sacrului și numele de *epifanie* i s-ar putea acorda judecînd narațiunea cîntată drept corespunzătoare aproape întotdeauna unei revelații arhetipale, unui mit reactualizat. Și *hierofanie* i-am mai putea spune, ținînd cont de funcția sa de a declanșa o cunoaștere interiorizată, subiectivată a sacralității; și, de asemenea, *hierofonie* mai înseamnă apoi colinda, dacă, așa cum vom arăta, elementului muzical îi revine principalul rol de a obiectiva acest gen de trăire transcendentă.

În primul rînd se impune a fi reținut că în cadrul colindei, luată ca modalitate de actualizare a unei narațiuni cu valoare exemplară, sacră, deci ca modalitate de realizare epifanică, muzica este aceea căreia îi revine primul rol. Rolul melodiei este tocmai acela de a ceremonializa, de *a ritualiza* prin modul și puterea ei aparte de rostire, de materializare; iar acest rol este accentuat prin identificarea drept hierofonie a hierofaniei pe care, de principiu, o reprezintă experiența sacră.

Bineînțeles, nu din partea actanților trebuie să așteptăm noi o confirmare clară a acestei interpretări, deoarece s-a stabilit deja demult că „fidelii care celebrează un ritual nu sînt niciodată conștienți de semnificația acestuia, deoarece adevărata semnificație a ritualului se află în inconștient. Numai cînd celebrarea se degradează spre o formă goală și credința într-un ritual se stinge (sau cînd cineva observă din exterior, fără să participe), ea poate reveni din adîncuri ca să urce pînă la conștiința gînditoare" [3]. Destul este însă faptul că în colinda românească și în actul interpretării sale muzicale, cîteva aspecte — caracteristice în general pentru experiența sacră — se manifestă din plin și adesea au fost confundate cu funcțiile pe care colinda le-ar deține în mod specific, unic.

Vom aminti în treacăt aspectul inaugural și novator, aspectul jubilant, euforia și entuziasmul pe care trăirea sacră a festivității, la fel ca și experiența colindei, le cunosc și le declanșează; iar în sensul acesta vom aminti formula moldovenească „Sănătatea noului!", formulă nelipsită și prima din urările finale proprii colindelor nistriene [4], vom aminti formula transilvăneană „Slobod îi a veseli?", prin care colindătorii cer

[3] John Loyard, cf. Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, (1967), București, Editura Meridiane, vol. I, 1974, p. 185.

[4] Petre V. Ștefănucă, *Cercetări folclorice în Valea Nistrului de Jos*, în *Anuarul Arhivei de Folklore a Academiei Române*, IV, București, Imprimeria Națională, 1937, p. 64 — 65.

https://biblioteca-digitala.ro

să fie primiți de gazde în casă [5], sau vom aminti versurile „Voie bună și-o corindă", care indică scopul ori mai bine zis efectul senzorial scontat de colindă. Ultimul vers citat se continuă însă prin „O corindă mai aleasă/Să iasă răul din casă/Și vă zicem o corindă/Să iasă răul din tindă" [6]. Fiindcă, dacă am scăpat din vedere că voia bună, entuziasmul pomenit la început provin tocmai din vechea idee a posesiunii omului de către ființa zeului, versurile acestea vin să întărească ideea prezenței puterii divine, știut fiind că numai astfel se poate împlini (în momentul cîntării colindei) un act de exorcizare. „Eu bat duba, eu colind/... Și vă apăr de toți dracii" [7], este posibil doar fiindcă, așa cum spune alt text, „Am venit, am venit/Am venit noi cu buhaiul/Și Dumnezeu cu alaiul" [8]. Căci răul din casă sau dracii pomeniți textual de colinde nu pot fi alungați decît în cazul unei prezențe divine presupuse reale, în cazul unei hierofanii. Iată prin urmare care este conținutul și semnificația puterii spirituale pe care-o deține și reprezintă colinda.

Ne amintim că la 1647, pastorului Andreas Mathesius colindele românești i-au apărut ca niște „cîntece drăcești" și „nelegiuite"[9]. Iar la începutul secolului XX, lui Bartók Béla ele i-au făcut o impresie „sălbatic-războinică" [10]. Aceasta însă numai fiindcă colindele noastre au rămas fidele sensului originar de a constitui veritabile kratofanii, demonstrații de forță spirituală menite să tulbure și să copleșească, să domine. Execuția colindelor în grup și de către tineri, interpretarea lor în forță, *cum plenum voce* („să tremure ferestrele", „să se stingă lampa" sau „să se audă peste trei sate" — expresii folosite chiar de actanții țărani), vizează tocmai scopul realizării sau substituirii unei puteri, unei prezențe sau a unei emoții divine. Estetica interpretării colindei, cu aspectele ei vitaliste, de entuziasm care se asociază firesc cu dansul, beția și erosul, cu alura sa barbară de cîntare exagerată în intensitate și astfel exorcizantă sau apotropaică, se racordează firesc ideii de sacralitate păgînă, de experiență arhaică a sacralității.

Textul (poetic al) colindei nu reprezintă nimic în afara melodiei și în afara momentului cîntării sale. *Elementul muzical este deci acela care condiționează existența și funcționarea colindei ca epifanie și ca experiență sacramentală* (întîlnire și comuniune a umanului cu divinul). Iată de ce putem analiza din punct de vedere tehnic care sînt mecanismele și procedurile care susțin atari funcții și prin care se realizează atari semnificații.

În primul rînd este de remarcat faptul că textul poetic de colindă, așa cum este el notat de folcloristica literară, are un cu totul alt aspect în timpul și datorită cîntării. Apoi, cîntarea aparține și tutelează sau generează un alt timp psihologic; narațiunea cîntată are o cu totul altă

---

[5] Cf. Constantin Brăiloiu, *Nunta in Someș*, (1941), în *Opere*, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981, p. 94.

[6] Petru Hetcou, *Poezia populară din Bihor*, Beiuș, Tipografia „Doina", 1912, p. 43.

[7] Cf. Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 186.

[8] George Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Scrisul Românesc, (1941), p. 223.

[9] *Ibidem*, p. 32 — 33.

[10] *Muzica populară românească*, (1933), în vol. *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro

durată și aceasta este mult mai largă decît timpul strict necesar, economicos, cotidian și fizic. Vom numi *principiul dilatării temporale* drept acela care guvernează multitudinea fenomenelor și formelor de experimentare a sacrului, principiu totodată propriu, intim și fundamental și execuției muzicale. Melodia prelungește zicerea, expunerea narațiunii mitice și îi conferă materia inefabilă a numinosului, a lui *Ganz andere*.

Într-un studiu rezumat într-o comunicare deja expusă, făcusem o primă introducere la o estetică analitică și funcțională, și am arătat acolo că execuția muzicală a unei piese sporește durata psihologică a percepției și timpul în care ea se desfășoară. Apoi am inventariat diferite forme de augmentare temporală, obținute la rîndul lor prin repetarea de versuri conform unor diverse formule de înstructurare, forme care fac ca o piesă cîntată să ajungă să-și dubleze, tripleze sau chiar să-și împătrească distanța temporală pe care o străbate textul pentru a ajunge la capăt [11].

Este cît se poate de just că *refrenul* apare ca o „amplificare a rîndului melodic" (C. Brăiloiu, E. Comișel, M. Kahane) și că el trădează o accentuare a efuziunii sonore față de cadrele literare oferite de poezie cîntecului. Dar față de repertoriul neceremonial, unde un atare aspect este evident și se lasă epuizat de o asemenea explicație, explicație care constată un efect, nu surprinde o cauză, în colinde, în mod special, refrenul servește unor imperative ce țin de estetica proprie genului; o estetică funcțională, grație căreia execuția muzicală și forma muzicală trebuie să materializeze o retorică de *magie a zicerii*. Refrenul prelungește cîntarea, întîrzie derularea narațiunii, contribuind la stipularea unei percepții aparte, de caracter *noumenal*.

Un alt principiu larg reprezentat și exploatat tehnic este și *repetiția*. Despre funcția și efectul magic al repetiției s-au spus deja foarte multe. Este de aceea inutil să mai insistăm în a demonstra că preponderența elementelor iterative (foarte multe, evidente sau disimulate, apar în colindele românești) trădează structura, forma și execuția ca reprezentînd o materie și o valoare sacră. Se repetă o melodie pînă la epuizarea textului; se reiau adesea microelemente compoziționale, formule și rînduri melodice în aceeași formă (strofă melodică sau melodie); se repetă apoi versuri în întregime, iar refrenul poetic este tot o formă (incantatorie) de repetiție. Efectul magic, de experiență a *ceva altfel*, a sacrului, este atins în modul cel mai facil, primordial prin tehnicile și motivele repetării.

Discursul hierofanic al colindei mai poate fi înțeles și analizat ca unul ascultînd de o lege a dozării, a echilibrării între elementul *informațional* și elementul *redundant*, deci ca supunîndu-se unui principiu care poate fi numit *raportul redundanță—mesaj*. Dacă melodia sau textul poetic s-ar modifica într-una, ar spune tot timpul altceva, ar rezulta o încărcare și solicitare obositoare, lipsită de vraja transpunerii auditorului în *illo tempore*, în sfera transcendenței experimentabile. Iată de ce apar acele elemente iterative, nule din punct de vedere informațional, refrenele, formulele sau rîndurile melodice care se reiau, și care compun toate,

[11] *Textul popular cîntat. Introducere în logica constructivă a arhitecturii de ansamblu melopoetic*, în vol. *Memoriile Comisiei de Folclor*, tom II/1988, Ed. Academiei Române, București, 1992, p. 173—203.

https://biblioteca-digitala.ro

astfel, elementul redundant, cel care ritmează în mod insesizabil și benefic fluxul informațional, de mesaj semantic. Discursul muzical și poetic se îmbină deci și se desfășoară temporal conform unei coerențe de construcție foarte abilă, de echilibru între factorul mesaj și factorul redundanță. Ca să dăm un singur exemplu care să reliefeze inteligența aplicării acestui principiu compozițional, vom atrage atenția doar asupra unui caz foarte frecvent în colindă. Într-o piesă din trei rînduri melodice, cel mai adesea se întîmplă că sintagmele sau versurile melodice care poartă versuri poetice propriu-zise, deci de mesaj informațional continuu, au o compoziție melodică înrudită, asemănătoare sau chiar identică, în timp ce versul melodic cel mai diferit de conținutul celorlalte două (B-ul median de pildă, într-o formă A B A) va purta refrenul poetic; deci fragmentul muzical mai singular, deosebit, mai puțin redundant, va susține fragmentul poetic cel mai redundant, mai indiferent semantic și ideatic.

Un alt principiu general, coordonator și compozițional al realizării frumosului muzical cu funcție sacramentală, proprie colindei, este acela al *coordonării dintre text și melodie*. Acest principiu, remarcat și teoretizat sub forma empirică a „legăturii" sau „sintezei" dintre text și muzică, cu analizarea riguroaselor proporții aritmetice, a corespondențelor și interdependențelor dintre cele două componente de limbaj unitar, a fost bine tratat și detaliat de către teoreticienii și analiștii versului popular cîntat [12]. Iată de ce vom mai stărui puțin doar asupra celui de-al cincilea principiu general care guvernează rostirea poetico-muzicală, anume acela al *fluenței*.

Pentru susținerea discursului melopoetic ca pe un flux continuu, de continuă curgere, în colinda românească s-ar fi putut observa manifestarea atît a unor artificii cît și a unor elemente structurale organice, lipsite de evidențe (sau efecte) paradoxale. De pildă, s-a putut observa, la anumite piese sau la anumiți cîntăreți, tendința executării întregii perioade muzicale, deci a întregii strofe melodice sau melodii, într-o singură respirație. Amploarea acestei unice respirații își are și ea limitele sale, drept pentru care apare în unele piese și execuții mărirea tempoului, fermitatea giusto-silabicului sau amputarea unor durate, absența pauzelor ș.a. În unele regiuni este chiar specifică interpretarea colindelor „dintr-o răsuflare" [13]. Tot căutarea unei fluențe deosebite a colindei, în interpretare, a constituit și unul din mobilurile importante (sau una din realizările) *execuției în grup*. În interpretarea cetei fiecare individ component se poate opri și respira oricînd, în orice moment al melodiei, fără ca să se simtă, fără ca să fie afectată fluența generală a discursului muzical. Și tot principiul fluenței este susținut/materializat și prin tehnica execuției antifonice. În cadrul acesteia, grupurile de interpreți preiau cîntarea unul de la celălalt, de la strofă la strofă, adesea ele suprapunîndu-se (în sensul că un grup începe strofa sa muzicală înainte ca cel anterior să fi ter-

---

[12] V. C. Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, (1953), în vol. *Opere I*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 15 — 118; Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", nr. 2, 1966, p. 123 — 151; E. Comișel, vol. cit.

[13] Trandafir Jurjovan, *Folclor muzical românesc din Ovcea*, Ovcea, Societatea cultural-artistică „Steaua", 1983, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

minat de intonat fraza sa, născînd astfel polifonie), dar toate acestea tot din pricina instinctului şi a ideii de a nu risca discursul printr-un răgaz nefuncţional, din pricina dorinţei de a susţine un continuum temporal de excepţie, evenimenţial, festivizant, ceremonial şi consacrat pe care-l reprezintă interpretarea (şi experienţa) colindei.

Repetiţiile, reluările celulelor melodice şi ale formulelor în interiorul unor motive şi propoziţii muzicale, ca şi repetarea propoziţiilor-sintagme melodice în cadrul aceleiaşi perioade şi reluarea de un număr imprecizabil de ori a aceleiaşi melodii pentru comunicarea textului poetic, toate formele de repetare susţin şi ele acelaşi principiu al fluenţei, al susţinerii efectului de temporalitate deosebită, de hierofonie al colindei.

Această fluenţă a discursului este adeseori forţată, asigurată cu artificii, cum sînt de pildă apogiaturile care apar adesea la sfîrşitul unui vers melodic, şi care-l obligă pe interpret să nu se oprească, să nu respire chiar dacă a ajuns la un sfîrşit de vers ci să-l lege de următorul, să continue fluxul sonor. Uneori se comit întreruperi paradoxale, cezuri sau frîngeri bruşte ale discursului muzical la mijlocul versului sau chiar în mijlocul unui cuvînt („Lilioa//ră şi-al nost Domn", „Lerului//mărului" [14]). Aceste cezuri bruşte măresc însă efectul estetic şi, departe de a frînge, de a rupe ductul muzical, din contră, obligă (prin surpriza creată) la reluarea, la continuarea acestui duct şi discurs.

Şi, în fine, vom mai aminti apocopa, acea amputare bruscă şi brutală a ultimului cuvînt din vers de ultima sau ultimele sale două silabe, acea catalectizare obligată a versului la sfîrşit de vers melodic sau de perioadă muzicală, despre care s-a spus că are rol de încheiere [15]. Dar rolul ei, asemenea cu rolul pe care-l are cadenţarea pe o altă treaptă decît pe fundamentala modului, nu este decît acela de a solicita/impune reluarea discursului, continuarea sa prin reluare, de a *nu*-l încheia.

Iată deci cîteva principii şi aspecte care guvernează, solicită, suscită şi obligă forma muzical-poetică, la fel ca interpretarea, să apeleze la unele proceduri tehnice comune, dar în vederea obţinerii efectului, semnificaţiei şi valorii de *materializare şi ocazionare a unei experienţe sacramentale, de experimentare a unui timp calitativ diferit, a unei realităţi conceptibile ca sacralitate* de către sau din partea colindei.

[14] V. Nicolae Ursu, *Folclor muzical din Banat şi Transilvania. (300 de colinde, cîntece şi jocuri)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, piesa nr. 44, p. 93.
[15] C. Brăiloiu, *st./vol. cit.*, p. 72 — 73, 75, 79.

https://biblioteca-digitala.ro

# INIȚIATIVE ALE INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

## 1. ACȚIUNI ÎN ȚARĂ

### PRIMUL SIMPOZION NAȚIONAL DE ETNOLOGIE (12 — 15.IX.1991)

Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei Române, în colaborare cu Muzeul Maramureșean din Sighetul Marmației, a organizat în anul 1991, între 12 și 15 septembrie, la Sighetul Marmației (jud. Maramureș), Primul Simpozion Național de Etnologie, cu participare internațională. Tema simpozionului: *Imagini și permanențe în etnologia românească.* Lucrările simpozionului s-au desfășurat în cadrul celor patru secțiuni: *Etnologie, Folcloristică — Literatură orală, Antropologie culturală, Teoria culturii.* Au fost prezenți peste 180 de participanți. Au avut loc ieșiri în teren, la Săpînța și la Ieud, localitate în care, cu 600 de ani în urmă, a fost scris cel dintîi text în limba română: *Codicele de la Ieud* (1391 — 1392).

De la dreapta la stînga: Nicolae Demcenco — Chișinău, Gh. Focșa, Vasile Vetișanu, Emilia Comișel — București

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 227—231

https://biblioteca-digitala.ro

De la dreapta la stînga : Mihai Dăncuș — Sighetul Marmației, Ion Săcălean — Baia Mare, Nicolae Demcenco — Chișinău.
Gheorghe Focșa, Vasile Vetișanu — București

Adunarea populară de la Ieud (Maramureș), septembrie 1991

https://biblioteca-digitala.ro

## UN CENTRU DE CERCETARE A CULTURII POPULARE

La inițiativa Institutului de Etnografie și Folclor, cu data de 29 iulie 1991, Consiliul științific a hotărît înființarea unui Centru de Cercetare a Culturii Populare (pentru cele cinci județe de margine : Bihor, Bistrița-Năsăud, Maramureș, Satu Mare, Sălaj), cu sediul la Șimleul Silvaniei (jud. Sălaj). Cu adresa nr. 4351/7.X.1991, Biroul Prezidiului Academiei Române a aprobat această inițiativă, creîndu-se o grupă de cercetători, la care se adaugă și cei de la Institutul ,,Arhivei de Folclor a Academiei" din Cluj-Napoca.

Primele acțiuni întreprinse : 1) o cercetare comună româno-maghiară în problemele etnocoreologiei și ale muzicii de joc, efectuată între 15 și 30.X.1991, în trei localități sălăgene : Carastelec, Giurtelec, Ip ; 2) oganizarea în cursul acestui an a unui colectiv, la Baia Mare, cu participanți din Institutul de Etnografie și Folclor și din județele de mai sus, pe tema : *Actualitatea acțiunii monografice.*

★

## STAȚIE-PILOT LA PALOȘ-ARDEAL

La Paloș-Ardeal (jud. Brașov), localitatea de obîrșie a folcloristului Gheorghe Cernea (1898 — 1965), Institutul de Etnografie și Folclor a pus, în anul 1991, temeliile unei stații-pilot în scopul valorificării tradițiilor populare locale. Un grup de cercetători — alcătuit din Constantin Costea, Nicolae Teodoreanu, Otilia Pop, Marian Lupașcu și Mihaela Nubert — a făcut primele cercetări. Rezultatele cercetării întreprinse vor intra în monografia localității Paloș-Ardeal, în curs de tipărire.

★

## 2. ACȚIUNI ÎN BASARABIA

În anul 1990, între 12 și 19 iunie, în cadrul manifestării ,,Eminesciana", Institutul de Etnografie și Folclor a organizat o sesiune de comunicări științifice la Academia de Știin,

De la dreapta la stinga : Ana Graur — I.E.F. Chișinău, Nicolae Constantinescu — Universitatea București, Vasile Vetișanu — I.E.F. București, Tatiana Gălușcă — București, Emilia Gheț u — Radio Chișinău

https://biblioteca-digitala.ro

țe din Chișinău, cu participarea următorilor cercetători: Maria Bâtcă, Mihai Canciovici, Nicoleta Coatu, Nicolae Constantinescu, Sabina Ispas, Ion Moanță, Steluța Popa, Ofelia Văduva, Vasile Vetișanu. Pentru toți participanții a fost cea dintîi ieșire în Basarabia, la Chișinău, după cel de-al doilea război mondial. Comunicările prezentate de cercetătorii din București au fost publicate alături de cele ale colegilor de la Chișinău.

În direcția aceleiași colaborări științifice, a fost organizată o cercetare de teren, în preajma rîului Nistru, între 15 august și 30 septembrie 1990, la care a participat Steluța Popa, de la compartimentul de etnomuzicologie a Institutului de Etnografie și Folclor. Materialul cules a fost depus în Arhiva institutului.

★

În localitatea Izvoare, de lîngă Soroca, în perioada 15 — 17 decembrie 1990, Tatiana Gălușcă Crișmaru, autoarea celor două volume de *Folclor basarabean*, cuprinzînd materiale culese din satele aflate între Nistru și Prut, s-a bucurat de aniversarea celor 75 de ani de viață, întorcîndu-se în locurile de baștină după 47 de ani. Cu acest prilej au ținut comunicări: Nicolae Constantinescu, Steluța Popa, Vasile Vetișanu (București), Lucia Cireș (Iași), Grigore Botezatu, Efim Junghietu, Nicolae Băieșu (Chișinău).

★

În perioada 15 — 17 decembrie 1991, un grup de cercetători din Institutul de Etnografie și Folclor — Ion T. Alexandru, Maria Bâtcă, Radu Maier, Ion Moanță, Vasile Vetișanu — a participat cu comunicări științifice la sesiunea *Petre V. Ștefănucă*, desfășurată la Ialoveni, localitatea de naștere a cunoscutului folclorist basarabean. În aceeași perioadă a fost comemorat Tudor Pamfile, la 70 de ani de la moarte.

★

## 3. ACTIVITĂȚI ȘTIINȚIFICE ÎN PERSPECTIVĂ

Al treilea Simpozion Național de Etnologie va fi organizat de către Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei Române, în colaborare cu Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei de Științe a Republicii Moldova, la Soroca, în perioada 17 — 21 septembrie 1993. Vor avea loc deplasări documentare în localitățile Taul, Cosăuți, Cetatea Hotin, Ialoveni, ultima fiind localitatea de baștină a folcloristului basarabean Petre Ștefănucă.

★

În perioada 22 septembrie — 2 octombrie 1993, cercetătorii din Institutul de Etnografie și Folclor vor efectua o cercetare de teren în Republica Moldova, în satele în care s-au desfășurat cercetările organizate de Școala sociologică de la București a lui D. Gusti.

★

Institutul de Etnografie și Folclor va efectua în a doua jumătate a acestui an, cu un grup de etnografi și folcloriști, o cercetare asupra „ceangăilor" din Moldova. Acțiunea de mai sus este susținută de Arhiepiscopia Catolică din București și Episcopia Catolică din Iași.

https://biblioteca-digitala.ro

Aspect din sala de cultură a Căminului Cultural din Izvoare

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# ROMULUS VULCĂNESCU '80

La 23 februarie a.c., prof. dr. Romulus Vulcănescu, personalitate reprezentativă a culturii românești și cel mai de seamă etnolog român în viață, a împlinit optzeci de ani. În ultima vreme, ca și la frumoasa vîrstă pe care a împlinit-o, profesorul Vulcănescu, admirat de o întreagă suită de generații, rămîne o prezență publică și culturală neobosită: călătorește în Orient și Occident și își publică impresiile de călătorie, conferențiază în mari orașe europene, definitivează volume (dintre care mult așteptat este *Logica mitului*), conduce societăți și prestigioase manifestări științifice la Academia Română, Casa Oamenilor de Știință, Universitatea Populară, Biblioteca Centrală Pedagogică etc.

Încă din tinerețe Romulus Vulcănescu s-a arătat preocupat de problemele mitologiei, folclorului, sociologiei culturii și etnologiei. În prima sa lucrare — *Scurtă privire asupra mitologiei românești* (1937, adică acum 55 de ani!) — transpare limpede intenționalitatea creatoare a cercetătorului originilor noastre, care, continuînd munca de pionierat a lui B. P. Hasdeu și N. Densușianu, a reușit să descifreze semnificațiile ascunse ale unor datini și mituri primare, ce integrează plenar spiritualitatea populară românească spațiului său, conferindu-i atributele unei continuități incontestabile.

După publicarea lucrărilor: *Troița, însemn solar* (1943), *Două tipuri de mitologie română* (1944), *Fenomenul horal* (1944), în anul 1949, Romulus Vulcănescu își susține cu succes teza de doctorat, la Universitatea din București, cu sociologul Dimitrie Gusti, filosoful Mircea Florian și esteticianul Tudor Vianu.

În perioada 1958 — 1964 a lucrat cu deosebită dăruire și curaj la restabilirea preocupărilor de etnologie, în calitate de șef al secției de etnografie a Institutului de Arheologie. Începînd din anul 1964 își desfășoară activitatea la Institutul de Etnografie și Folclor, iar din anul 1968 este secretar științific al Comisiei de antropologie și etnologie a Academiei Române.

Romulus Vulcănescu este autorul unor studii etnologice cu o tematică foarte diversă, bogate atît în material faptic, cît și în acea încărcătură ideatică, corelativă, pluridisciplinară, care îi caracterizează întreaga sa operă, conferindu-i validitatea unei construcții cu adevărat științifice. Astfel apar lucrările: *Măștile cucilor* (1960), *Călăreții sărari* (1963), *Toponimie profesională* (1964), *Figurarea mîinii în ornamentica populară românească* (1964), *L'évolution des abris pastoraux chez les Roumains* (1965), *Toponymie agraire de montagne dans les Carpates Roumaines* (1970).

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 233—234

https://biblioteca-digitala.ro

În anul 1969, Romulus Vulcănescu este numit coordonator-șef adjunct al grupului de cercetări complexe Porțile de Fier ale Academiei, ale cărui rezultate sînt cuprinse în *Atlasul complex Porțile de Fier*, editat în anul 1972.

Lucrările sale cele mai importante, care i-au aureolat bogata activitate de cercetare științifică a tezaurului culturii materiale și spirituale a poporului român, apar începînd cu anul 1970 : *Etnologie juridică* (1970), *Măștile populare* (1970), *Coloana cerului* (1972), *Istoria etnologiei românești* (1975), *Dicționar de etnologie* (1979) și, în sfîrșit, monumentala sinteză și mult încercata de avataruri *Mitologie română* (1983), la a cărei reelaborare autorul lucrează în prezent.

Începînd din anul 1978, prof. dr. Romulus Vulcănescu conduce revista „Ethnologica", revistă ce asigură cunoașterea pe plan internațional a cercetărilor etnologice românești, bucurîndu-se de un prestigiu științific binemeritat.

Romulus Vulcănescu — profesorul, istoricul culturii, etnologul, sociologul și în primul rînd omul de știință obiectiv și modest, cercetătorul pasionat al miturilor noastre originare — a împlinit 80 de ani plini de rod, cu care a îmbogățit cultura românească și valorile spiritualității autohtone.

*ION POGORILOVSCHI*

https://biblioteca-digitala.ro

# NOUTĂȚI EDITORIALE

VASILE VETIȘANU, **Deschideri filosofice în cultura tradițională**, București, Editura Eminescu, 1991, 288 p.

Lucrarea lui Vasile Vetișanu, *Deschideri filosofice în cultura tradițională*, este o încercare originală și reușită de a descifra, într-o modalitate hermeneutică, înțelesurile filosofice ale culturii populare românești. E tocmai ceea ce a lipsit filosofiei culturii populare române, printr-o ruptură arbitrară cu cercetările de acest gen dintre cele două războaie mondiale.

Încă din *Introducere*, Vasile Vetișanu stabilește premisele teoretice necesare unei cercetări de adincime a culturii populare, concepută ca „sistem deschis" și ca avînd o prioritate în sfera gîndirii filosofice. Autorul avansează ideea, discutabilă încă, a existenței unui sistem de gîndire precategorial în spațiul culturii populare. Reținem analizele pertinente îndreptate asupra problemelor filosofice proprii cosmogoniei populare, după cum relevă temeiurile existențiale, care definesc această cultură prin șirul ritualurilor de trecere, a simbolurilor tradiționale, exprimînd reacții și atitudini umane față de lume și viață. Poate că acestor probleme li s-ar asocia și capitolul final despre umanismul culturii populare, incluzînd sistemul de valori fundamentale și complementare acestui umanism. Vasile Vetișanu se oprește la cîteva genuri ale creației populare în genere, de la descîntece la bocet, pentru a face o incursiune în ceea ce el numește „treptele lumii românești" și „înțelepciunea românească a sintagmei", acestea exprimînd un raport strîns de înțelesuri identice.

Ne oprim aici, deși tematica lucrării ar impune o analiză de profunzime și un cadru teoretic de referință. Oricum, meritul incontestabil al lucrării lui Vasile Vetișanu rezidă în faptul că ea constituie un moment de referință pentru o integrare filosofică a creației populare, un mod filosofic original de înțelegere a culturii tradiționale românești.

Capitolele lucrării sînt edificatoare: *Probleme filosofice în cosmogonia populară; Temeiurile existențiale ale culturii populare și viața socială; Treptele lumii românești; Înțelepciunea românească a sintagmei; Umanismul culturii populare; Concluzii.*

Pot fi observate, în cuprinsul capitolelor, semnificațiile majore ale tematicii alese și o disponibilitate a autorului în tratarea unor probleme care au stat în atenția unor Lucian Blaga, Mircea Vulcănescu și Constantin Noica, în zilele noastre. Cartea prilejuiește o satisfacție cititorului și prin stilul ales, exprimat în puterea de comunicare a cuvîntului românesc la dimensiunile viziunii filosofice.

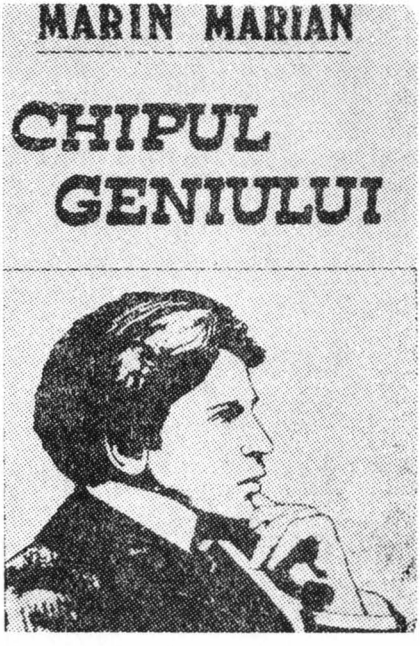
*Aneta Spiridon*

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 235—238

https://biblioteca-digitala.ro

MARIN MARIAN, **Chipul geniului.** Eseu despre creativitatea exemplară, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, 1991, 255 p.

Apariția cărții lui Marin Marian se adaugă uneia dintre cele mai puțin cunoscute aspecte ale personalității lui George Enescu. Avem de a face de astă dată cu abordarea laturii filosofice printr-o lucrare vădit interdisciplinară privind muzicologia și filosofia. Reprezentînd un domeniu mai puțin studiat, datorită dificultății de tratare ținînd de cunoașterea la un același nivel superior atît a creației enesciene, cît și a lucrărilor de filosofie a muzicii, volumul ne oferă, pe parcursul a șaisprezece capitole, o seamă de probleme interesante ivite din îmbinarea acestor două discipline științifice.




Începînd cu referirea la idoneitate și idoneism (cap. I. *Prolog. Argument pentru idoneitate*), autorul ține în primul rînd să-și precizeze concepția de tratare a tematicii avute în vedere, axîndu-se pe valoarea „filosofiei de deschidere" către o problematică mai largă, pe care în realitate însăși cercetarea interdisciplinară o impulsionează. Încercînd a pătrunde în procesul de creație (cap. II. *O cale de acces la laboratoarele creatorului de excepție*), autorul se ocupă de rădăcinile folclorice aflate la baza concepției enesciene (cap. III. *Ce-ar fi putut spune folclorul despre George Enescu*), folosindu-și premisele filosofice, nereferindu-se însă la rezultatele etnomuzicologice obținute în urmă cu aproape două decenii privind concepția practicantului de folclor asupra unor exemple din creația enesciană.

Următoarele capitole: *Conștientizarea mătcii — ieșirea din matcă* (cap. IV); *Perpetua amnezie și anamneză a folclorului* (cap. V); *Reîntoarcerea la origini? sau persistența și subtilizarea originilor* (cap. VI); *Coborîrea la temei și noimă, arheu și fire. Matca mătcii și sinea sinelui. Arhealitatea* (cap. VII); *Introducere în lumea arheilor. Baza prepentatonică a melodicii enesciene* (cap. VIII); *Încercare aupra relevanței filosofice a arheilor enescieni. Eseu de estetică experimentală* (cap. IX); *Reflexii asupra biografiei omului interior ca filosofie trăită* (cap. X); *„Ultimul Enescu" sau ce este heterofonia* (cap. XI); *„A fost odată ca niciodată". Notă la o poveste a întîmplărilor culturale* (cap. XII); *Am biruit destinul — am ieșit din folclor* (cap. XIII); *Ubicuitatea numită George Enescu. Patru definiții ale enescianității* (cap. XIV); *Paradoxe finale pentru tema propusă* (cap. XV) și *Epilog. Reargument pentru idoneitate* (cap. XVI) ne conduc printr-o bogată problematică spre înțelegerea felului în care autorul a căutat să-și motiveze studiul său.

Plecînd de la interpretarea voit filosofică și folosind un limbaj de strictă specialitate, cartea pare a se adresa numai unui grup restrîns de cititori inițiați. Cu toate acestea, acordîndu-i-se o atenție specială, ea devine o lectură plăcută și interesantă, ce ne relevă prin modalitatea de tratare pe însuși autorul ei ancorat în cercetarea muzicologică contemporană, avidă spre îndreptarea cunoașterii în cît mai multe direcții, în vederea acoperirii pe cît posibil exhaustiv a tuturor aspectelor problematicii avute în vedere.

Însoțită de note consistente, apte a aduce interesante completări, cartea lui Marin Marian incită a fi citită și supusă unei recenzii mai adîncite, pe care spațiul tipografic foarte limitat al prezentei note nu ni l-a permis.

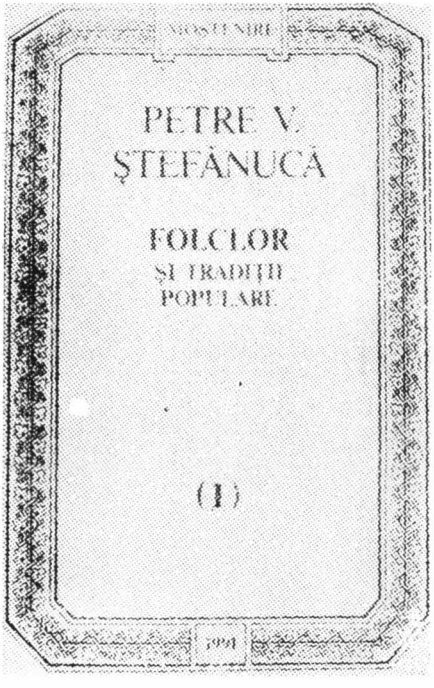
*Ghizela Sulițeanu*

https://biblioteca-digitala.ro

PETRE V. ȘTEFĂNUCĂ, **Folclor și tradiții populare,** Chișinău, Editura „Știința", seria „Moștenire", 1991, volumele I — II (360 + 511 p.). Alcătuire, studiu introductiv, bibliografie, note și comentarii de Grigore Botezatu și Andrei Hîncu

Harnicul și competentul folclorist și etnograf basarabean Petre V. Ștefănucă (1906 — — 1942), născut în satul Ialoveni din fostul județ Lăpușna, s-a format ca pasionat și neobosit cercetător al Basarabiei în cadrul școlii filologice (Ov. Densusianu, D. Caracostea) și sociologice românești de la București, al cărei mentor a fost acad. prof. Dimitrie Gusti, cu a sa metodologie modernă a cercetării sistemice a vieții poporului, sub aspecte multiple : economic, social, istoric, etic, folcloric, etnografic, lingvistic.

Pentru cunoașterea profundă a culturii populare românești dintre Prut și Nistru, contribuțiile lăsate de P. V. Ștefănucă reprezintă un adevărat moment de referință în cercetarea științifică autentică a acesteia, deci este vorba despre numeroase lucrări etnologice și sociologice care, din păcate, pînă acum n-au putut fi editate. Cauza a fost aceeași pentru opera a numeroși intelectuali creatori umaniști de sorginte basarabeană : în perioada de ocupație stalinistă, de tristă amintire, el a căzut victimă represaliilor, fiind condamnat la moarte și dispărînd apoi tragic și prematur din viață și știință în gulagurile siberiene în anul 1942.
Grație strădaniilor și devotamentului a doi cunoscuți cercetători folcloriști basarabeni contemporani de la Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei de Științe a Republicii Moldova, Gr. Botezatu și A. Hîncu, a văzut în sfîrșit lumina tiparului — în două volume imprimate cu caractere latine și în condiții grafice deosebite — principala moștenire științifică a mult regretatului P. V. Ștefănucă, la Editura „Știința" din Chișinău, inaugurîndu-se astfel noua sa serie intitulată atît de semnificativ „Moștenire".



Volumul I (360 p.) se deschide cu un foarte documentat și serios studiu introductiv despre *Folcloristul și etnograful Petre V. Ștefănucă*, semnat de îngrijitorii ediției, și cu o *Notă asupra ediției* și cuprinde studiile fundamentale de folcloristică : *Folclor din județul Lăpușna*, *Cercetări folclorice pe Valea Nistrului de Jos*, *Literatura populară a satului Iurceni*, primele două apărute inițial în „Anuarul Arhivei de Folclor" (1933 ; 1937) — publicat de Ion Mușlea —, iar ultimul în revista „Viața Basarabiei" (1936).

Volumul al II-lea înglobează *Creații folclorice și obiceiuri populare culese din Popeștii de Sus*, Corneva, Nișcani, Iurceni, fostele județe Soroca, Orhei, Lăpușna, din sate de pe Valea

https://biblioteca-digitala.ro

Nistrului şi din fostul judeţ Cetatea-Albă. În economia volumului, o deosebită valoare ştiinţifică prezintă studiile despre variantele basarabene ale basmelor *Harap-Alb* şi *Dănilă Prepeleac* de I. Creangă, ca şi *O familie de povestitori din Iurceni*, *Hora în regiunea Iurcenilor*, *Obiceiuri şi credinţe de la Nişcani în legătură cu locuinţa*, *Ion Cocul. Zodierul şi vraciul din Iurceni*, *Amintiri din războiul mondial*, *Scrisori din război*, *Datinele de Crăciun şi Anul Nou pe Valea Nistrului de Jos*. De asemenea, imaginea operei ştiinţifice şi culturale, atît de bogată şi diversă, lăsată de P. V. Ştefănucă, se rotunjeşte şi din materialele publicate în rubricile „Studii, articole", „Cronici, însemnări, consemnări"„Bibliografie", „Recenzii", ambele volume încheindu-se cu nişte foarte substanţiale şi utile „Note" sau „Bibliografie, comentarii, note", ceea ce conferă un caracter prin excelenţă ştiinţific acestei ediţii, îngrijite cu sîrg şi competenţă de către colegii noştri basarabeni Gr. Botezatu şi A. Hîncu, cu merite deosebite în introducerea în circuitul de specialitate a operei marelui folclorist Petre V. Ştefănucă.

*Ion T. Alexandru*

https://biblioteca-digitala.ro

# ION VLĂDUȚIU

(1929 — 1991)

Inima lui Ion Vlăduțiu, unul dintre cei mai valoroși cercetători ai etnologiei românești, a încetat să mai bată la 11 octombrie 1991. Născut la 30 ianuarie 1929 în comuna Bogata, județul Mureș, a terminat Liceul „Papiu Ilarian" din Tg. Mureș în anul 1949 și studiile universitare în 1954, la Facultatea de Istorie a Universității Lomonosov din Moscova, susținîndu-și doctoratul cu teza *Păstoritul transhumant din Țara Bîrsei în sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea.*

În 1967 a făcut un stagiu de specializare în Laboratoire d'Anthropologie Sociale de Collège de France, cu prof. Claude Lévi-Strauss. Pentru contribuțiile și laborioasa activitate științifică, în anul 1977 i s-a decernat Premiul Gottfried von Herder, iar din anul 1983 a fost inclus în publicația americană a personalităților lumii „Who's Who in the World", care are continuitate din 1899.

Ion Vlăduțiu, după absolvirea facultății, a fost încadrat ca șef al sectorului de etnografie, nou înființat în cadrul Muzeului Național de Antichități. În paralel, între anii 1955 și 1957, a predat cursuri de etnografie generală la Facultatea de Istorie a Universității București, iar în perioada anilor 1955 — 1956 a fost director adjunct al Direcției Generale de Arte Plastice și Muzee din Ministerul Culturii. În anul 1961 a ocupat, prin concurs, postul de cercetător științific principal la secția de etnografie din Institutul de Istorie a Artei, iar din 1966, tot prin concurs, postul de șef al sectorului de cultură spirituală la Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei Române. Între anii 1968 și 1970 a fost director al așezămintelor culturale din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, iar în perioada anilor 1970 — 1974, director adjunct științific al Institutului de Etnografie și Folclor. După anul 1975 a fost cercetător științific principal, șef de colectiv la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, iar din anul 1990 a ocupat, prin concurs, postul de cercetător științific principal în cadrul secției de teoria educației a Institutului de Științe ale Educației. Prof. Ion Vlăduțiu a elaborat și publicat bogate studii și articole, aducînd contribuții prețioase cu privire la trăsăturile caracteristice și evoluția fenomenelor etnografice cercetate, ca: păstoritul, lucrarea pămîntului, ocupațiile secundare, mijloacele de transport, alimentația, meșteșugurile, portul popular și arta populară, precum și contribuții privind metodologia de cercetare a fenomenului etnografic contemporan. Pentru lucrarea *Etnografia românească. Istoric. Cultură materială. Obiceiuri*, apărută în 1973, a primit premiul „Timotei Cipariu" al Academiei Ro-

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, București, p. 239—240

https://biblioteca-digitala.ro

mâne, reprezentînd o primă lucrare de acest fel şi servind ca izvor pentru cunoaşterea etnografiei româneşti. Lucrarea *Creatori populari contemporani din România* a fost apreciată prin valoarea ei de sinteză, de descifrare a esenţei tradiţiei, de definire a conceptului de creator popular.

Consecvent cu preocupările de cercetare în domeniul etnografiei aplicate, în anul 1976 a publicat lucrarea *Turism cu manualul de etnografie*, apoi a iniţiat şi coordonat seria *Zone etnografice ale României*. A făcut cercetări complexe la Bicaz, de unde a rezultat publicarea unui volum. A participat la lucrările colectivului de coordonare a *Atlasului etnografic al României*, elaborînd şi instrumente de lucru. În urma culegerilor din teren a întocmit peste 30 de hărţi şi comentarii. A realizat filme etnografice, emisiuni pe probleme de etnologie şi creaţie populară tradiţională şi contemporană. Prezent în numeroase periodice şi reviste apărute în ţară şi multe ţări din Europa, a fost membru în Comisia de Antropologie şi Etnologie a Academiei Române, în Consiliul Naţional al Muzeelor şi în colegiul de redacţie al *Atlasului etnografic al României* (1970 — 1976), membru în Comisia permanentă de organizare a Atlasului Etnografic al Europei (O.K.) şi a regiunilor învecinate (din 1970) etc.

Avînd ca bază un material etnografic inedit, acumulat în cei 37 de ani de cercetări de teren în ţară şi în străinătate, a elaborat studii, comunicări şi conferinţe, participînd la simpozioane şi congrese interne şi internaţionale, dintre care amintim : Paris, Moscova, Berlin, Hamburg, Petrograd, Stockholm, Sofia, Cracovia, Helsinki, Bernstein, Roma, Zürich, Bonn, Cagliari, Viena, Alger, Tunis, Lwow.

## LUCRĂRI MAI IMPORTANTE

listă alcătuită de autor în anul 1990

1. *Etnografia românească*. Istoric. Cultura materială. Obiceiuri, Bucureşti, 1973
2. *Turism cu manualul de etnografie*, Bucureşti, 1976
3. *Ingeniozitatea omului*, Bucureşti, 1968
4. *Polinezienii*, Bucureşti, 1967 — traducere în lb. rusă în 1970
5. *Creatori populari contemporani din România*, Bucureşti, 1981
6. *Probleme majore ale cercetării etnografice contemporane româneşti*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, Cluj, 1973
7. *Contribuţii la cunoaşterea structurii sociale a păstorilor transhumanţi*
8. *Etnografia Văii Bistriţei* (cap. Creşterea animalelor, Lucrul la pădure şi plutăritul, Agricultura, Vînătoarea, Pescuitul, Transportul), Tg. Neamţ, 1973
9. *Sisteme tradiţionale de trieral*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice", nr. 3/1985
10. *Etnografie şi dialectologie*, în *Dialectologica*, Bucureşti, 1989
11. *Altenwirtschaftliche Viehhaltung und Transhumance im Brangebiet*. (Südest Karpaten — Rumanien), în „Viehzucht und Hirtenleben in Ostmitteleuropa", Budapesta, 1961
12. *Les systhèmes traditionnels d'élevage des Animaux en Europe*, în Report of the Seventh International Working Conference of the Ethnological Atlas of Europe, 1978 şi Niskillen, 1981
13. *Contribuţii privind practicarea păstoritului în România, în Ialomiţa*, Slobozia, 1983
14. *Mit Perlen verzierte Eier în Rumänien*, în „Schweizerischen Archiv für Volkskunde", Basel, Heft 1 — 2
15. *L'artisan populaire aujourd'hui*, în vol. *La Roumanie*, Editions Artis — Historia, Bruxelles, 1983

LIA MARIA STOICA

https://biblioteca-digitala.ro

# PAULA CARP

## (1911 – 1991)

La 30 mai 1991 s-a stins din viaţă Paula Carp, reprezentantă de frunte a şcolii româneşti de etnomuzicologie, discipol al lui Constantin Brăiloiu. S-a devotat cu entuziasm cercetării folclorului românesc. Compozitorul M. Andricu ne-a relatat termenii elogioşi în care Brăiloiu i-a vorbit despre ea.

S-a născut la 19 august 1911, la Bucureşti. Aci a absolvit şcoala primară, liceul şi Conservatorul de Muzică. A avut ca profesori muzicieni prestigioşi: Gh. Cucu, A. Castaldi, C. Brăiloiu, D. Cuclin, G. Breazul. A urmat şi seminarul pedagogic universitar „Titu Maiorescu". A predat muzica într-un liceu bucureştean (1933 — 1943), a fost folcloristă la „Arhiva de Folklore" a Societăţii Compozitorilor Români (1934 — 1949), cercetător principal la Institutul de Etnografie şi Folclor (1949 — 1968), membră a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor.

A parcurs etapele etnomuzicologice indispensabile: cercetarea terenului, transcrierea muzicală, elaborarea studiilor.

După primele culegeri alături de Brăiloiu, a participat la cercetări în zonele: Roman, Iaşi, Mehedinţi, Maramureş, Prahova, Sibiu, Muscel (unde a condus colectivul monografic), în unităţi agricole şi muncitoreşti, la minorităţi naţionale din Dobrogea, ca şi în Bucureşti, cu interpreţi excepţionali din toată ţara.

Un loc important în activitatea sa l-au ocupat transcrierile şi notaţiile directe muzicale, domeniu în care a rămas neîntrecută în institut. Pentru transcrieri a fost colaboratorul preferat al lui Brăiloiu. I-a transcris materialul pentru volumul *Bocete din Oaş*, pentru studiile lui despre ritm, i-a notat sumar înregistrările de pe cilindri de fonograf, pentru o evidenţă rapidă a repertoriilor ş.a.. A transcris materialul şi pentru volume ale altor autori.

Cu timpul, a urmărit o rafinare a ortografiei muzicale, dedusă din natura folclorului nostru, precum şi găsirea unui „principiu nou de unificare în notare, bazat pe integrarea melodiilor într-un sistem organic". Notarea relativă preconizată are în vedere toate elementele melodiei în conexiunea lor, linia de continuitate a întregului repertoriu al ţării şi interferenţele survenite. Ea a fost adoptată de etnomuzicologi din Bucureşti şi Cluj, aplicată în catalogarea tematică a melodiilor de către T. Alexandru şi Fl. Georgescu, remarcată de etnomuzicologul S. Baud-Bovy la o dezbatere internaţională a clasificării muzicii populare.

În studiile sale, Paula Carp a fost preocupată de specificul folclorului românesc, de raportul tradiţie—inovaţie, de evoluţia melodicii, de dinamica formulelor, de simbioza vers—melodie, de structura formei. A

Anuar I.E.F., serie nouă, tom. 3, 1992, Bucureşti, p. 241—242



https://biblioteca-digitala.ro

realizat un model propriu de analiză melodică, a studiat si descris stilul recitativ în balada şi doina din Muscel, dezvoltarea unui stil nou al cîntecului ş.a..

Din studiile şi volumele realizate menţionăm: *Probleme de transcriere muzicală în folclorul românesc* (studiu rămas în şpalt în 1948); *Formule melodice în cîntecul popular*, în „Muzica", 11, 1956; *Cîteva cîntece de ieri şi de azi din comuna Bătrîni*, în „RF", 1 — 2, 1967; *Notarea relativă a melodiilor pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „RF", 2, 1960; *Cîntece şi jocuri din Muscel* (vol. în colab.), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1964; *Despre începuturile „Arhivei de folklore" a Societăţii Compozitorilor Români*, în „Muzica", 1, 1979. Adăugăm la acestea: comunicări, referate, conferinţe, lecţii etc..

Activitatea ei a fost marcată de pasiunea pentru cultura populară românească, de respectul autenticităţii, de rigoare, profunzime, supleţe analitică şi aspiraţie spre sinteză, de originalitate.

A transmis cu generozitate experienţa sa şi a contribuit la formarea unor noi cercetători. Un acut simţ al omeniei şi dăruirea de sine i-au luminat relaţiile cu lumea din jur.

Resimţim acum nu numai golul rămas, ci şi obligaţia de a-i urma exemplul şi de a-i valorifica moştenirea.

MARIANA KAHANE şi LUCILIA GEORGESCU

https://biblioteca-digitala.ro

## INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

### LUCRĂRI RECENT APĂRUTE

VASILE VETIȘANU, *Deschideri filosofice în cultura tradițională*, Ed. Eminescu, 1991

MARIN MARIAN, *Chipul geniului*, Editura Muzicală, 1991

MARIN MARIAN, *Mitologia oului*, Editura Minerva, 1992

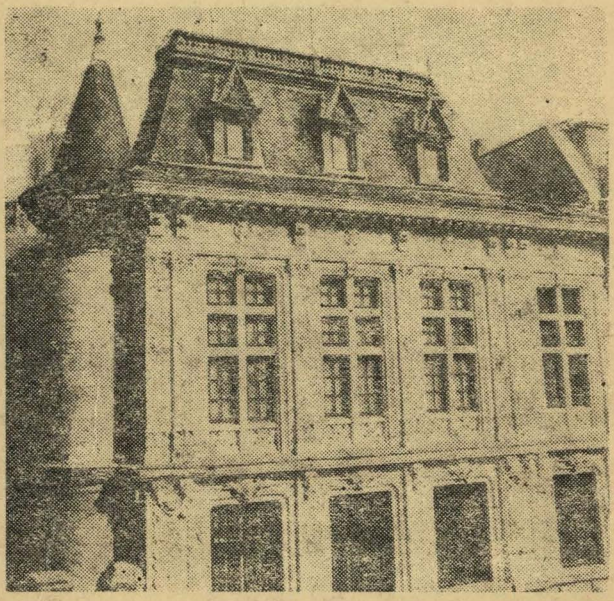
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

Lucrările celui de-al doilea Simpozion Național de Etnologie
Tradiții și obiceiuri populare
Studii și materiale
Centenar „Constantin Brăiloiu"
Breviar științific I.E.F.



**INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR „C. BRĂILOIU"**

ISSN 1220–5230

ANUAR I.E.F., serie nouă, tom. 3, p. 1 — 242, București, 1992

**Lei 150 pentru persoane fizice**
**Lei 300 pentru persoane juridice**

S. C. „Universul" — S. A. c. 405

https://biblioteca-digitala.ro